arte, religión y sociedad

PAUL WESTHEIM





Fotografía de portada:
GERARDO SUTER,
Xiuhmolpilli

PAUL WESTHEIM

Arte, religión y sociedad

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE BOLSILLO

Traducción
MARIANA FRENK-WESTHEIM

Paul Westheim

Arte, religión y sociedad

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición (Biblioteca Joven), 1987
Segunda edición (Biblioteca Universitaria de Bolsillo), 2006

Westheim, Paul
Arte, religión y sociedad / Paul Westheim. Trad. Mariana Frenk-Westheim — 2ª ed. — México : FCE, 2006
123 p. : ilus. ; 17 x 11 cm - (Colee. Biblioteca Universitaria de Bolsillo)
ISBN 968-16-7809-5

1. Arte 2. Religión 3. Sociología I. Ser. II. t.

LC NX180 .W46 A78 Dewey 709.72 W529a

Distribución mundial

Comentarios y sugerencias: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672 Fax (55)5227-4694

Empresa certificada ISO 9001: 2000

Editor: MARTÍ SOLER
Diseño de portada: LEÓN MUÑOZ SANTINI

ISBN 968-16-7809-5

Impreso en México • *Printed in México*

ÍNDICE

PRÓLOGO

Paul Westheim dedicó muchos años parte de su vida a estudiar e interpretar las manifestaciones culturales de las sociedades prehispánicas. Es innegable que su contribución a nuestro entendimiento de las formas e ideas indígenas fue excepcional, pues caló hondo en las expresiones artísticas que han llegado hasta nuestros días. Su trabajo tiene tal importancia, que no podríamos entender el mundo prehispánico tal y como lo hacemos hoy sin sostener nuestro entendimiento en alguna parte de sus estudios.

Westheim nació en Eschwege, Alemania, de una familia judía, en 1886. Estudió historia del arte en Darmstadt y en la Universidad de Berlín. Tuvo maestros tan insignes como Heinrich Woelfflin. Se convirtió en el principal defensor de las corrientes modernas del arte de las primeras décadas del siglo xx en Alemania, especialmente del expresionismo. Dirigió las revistas *Das Kunstblatt* y *Die Schaffenden* y una serie de publicaciones sobre arte que fueron decisivas en la cultura alemana de la época; sobresalen aquellas en torno a las grandes figuras de Oskar Kokoschka (1920) y Wilhelm Lehmbruck (1919). Hacia 1921, siendo director de la serie de libros llamada "Orbis Pictus", manifestó su primer interés por los temas mexicanos al dedicar el tomo VIII a una obra de Walter Lehmann intitulada *Altmexikanische Kunst.*

En 1933, a la llegada de Hitler al poder, tuvo que huir apresuradamente de Alemania; los años siguientes residió en París, teniendo una gran actividad cultural y académica.

En 1940, los nazis llegan a París, y él es ingresado al campo Argelès-sur-Mer, al sur de Francia, en donde pasa un año. En 1941 logra salir de ese país y llegar a México, donde de inmediato empieza investigar y a escribir sobre el arte mexicano, tanto el arte prehispánico como la pintura moderna, y comienza a participar activamente en periódicos y revistas de la capital escribiendo sobre sus investigaciones. Todas esas publicaciones fueron posibles gracias a su amistad con Mariana Frenk, que fue su traductora a lo largo de su vida mexicana y, al cabo de un tiempo, su esposa. Después de visitar el antiguo Museo de Antropología en la calle de Moneda y de ver los murales de José Clemente Orozco en San Ildefonso, expresó: "Éste es un país donde una persona interesada en el arte puede vivir". Luis Cardoza y Aragón nos describe la labor de Westheim:

> Para un europeo tan apto como Westheim, las formas precortesianas son más cautivantes que las contemporáneas nuestras, aunque la función para que fueron creadas sólo podamos conocerla exteriormente, sin la cabal penetración mítica que encarnan. Westheim y otros maestros nos han comentado el sentido que encerraban, su origen ligado a fijar la concepción mitológica. Pero no sólo el origen de la forma, sino el prodigio de la misma, aunque sea en atisbos, turbada la sensibilidad más que el entendimiento por el manar interminable, víctima casi como el aprendiz de brujo. Yo saludo esa avidez, ese sentimiento que tiene de México. El prodigio de la forma: es allí en donde está mejor mi querido amigo precortesiano Paul Westheim, en lo más difícil y en lo más necesario.

Así fue como Westheim dedicó gran parte de su vida a estudiar el arte prehispánico y contemporáneo mexicano y a difundir su gran gusto por todo lo que tuviera que ver con

México, a través de la publicación de una gran cantidad de artículos y libros. Durante su estancia en México desarrolló una actividad intensísima, dando conferencias y cursos y escribiendo continuamente en los principales diarios y revistas culturales de la capital del país. Además, apareció en México un gran número de libros suyos, en varias editoriales.

Algunas otras de sus publicaciones han sido sobre diversos temas, y para muestra un botón: *Clasicismo en Francia*, publicado en 1924, trata acerca del arte clásico francés; *Héroes y aventureros* (1931); *El grabado en madera* (1922), publicado en México por el FCE en 1954. Ya en México publica *El pensamiento artístico moderno de México* (1945), serie de ensayos sobre diversos aspectos y figuras del arte contemporáneo, recopilados a base de sus publicaciones en diversas revistas. Ese libro es una selección y traducción de Mariana Frenk-Westheim; *La calavera* (1957), que aparecería luego en alemán con el título *Der Tod in Mexiko* (La muerte en México), analiza, desde el punto de vista de las artes plásticas, la actitud del mexicano ante la muerte.

Arte antiguo de México (1950), libro publicado también en alemán y en inglés, es un clásico del análisis del arte prehispánico, en el que Westheim descubre las significaciones y supuestos que animaron los impulsos creadores de los antepasados indígenas del país. El mito, la religión, la concepción de la naturaleza y la estructura social de los pueblos precolombinos se reflejan en las páginas de este libro, en el que se exploran esos objetos mágicos que expresan un universo singular. Es el análisis clarísimo de Westheim lo que nos traduce su sentido mágico y religioso.

Westheim siguió explorando brillantemente esta corriente de investigación acerca del pasado prehispánico con *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, en 1957, y des-

pués con la publicación de *La escultura del México antiguo* (1956), *La cerámica del México antiguo* (1962) y *Obras maestras del México antiguo*, publicado postumamente en el año 2000. Sobre esta etapa de su obra, Xavier Moyssén ha dicho: "Los libros de Paul Westheim ocupan un sitio de primer orden en la historiografía contemporánea del arte mexicano".

Sobre el arte en general, y no sólo el prehispánico, Westheim también realizó estudios posteriores a su salida del continente europeo, y plasmó su pensamiento en los libros *Conversaciones sobre arte* (1948), *Mundo y vida de grandes artistas* (1973) y, también editado de manera postuma, *Pensamiento artístico y creación, ayer y hoy* (1997).

El archivo personal de Westheim se encuentra en la Academia de las Artes de Berlín, donde se ha convertido en referencia obligada de consulta para los estudiantes de historia del arte. Paul Westheim murió en Berlín, en 1963 —mientras asistía a un congreso al que fue invitado para hablar sobre sus estudios de arte prehispánico—, dejando atrás una obra que cada vez ha ido cobrando mayor importancia.

MARGIT FRENK

I. ARTE, MITO Y RELIGIÓN

INGRES, el más genial representante del arte neoclásico, dijo alguna vez a sus discípulos: "Ante Rafael hay que arrodillarse". Y no hay duda de que mentalmente lo hacía: de que se arrodillaba, y no sólo ante las Madonas de Rafael, sino ante todas sus obras. La historia del arte ha retenido esta frase porque caracteriza muy bien al pintor de la *Odalisca.* Revela la adoración casi religiosa que le inspiraba la obra de arte perfecta. Pero el elemento irracional, la emoción que produce la obra, no es sino uno de los factores que integran a la vivencia artística del iniciado. Y aquella frase encierra implícitamente el segundo elemento, racional: la conciencia crítica, el análisis del proceso creador. Al conocedor no le basta abandonarse a su sentimiento; también quiere comprender.

En la conciencia del fiel que en la iglesia se arrodilla ante María, la obra de arte se transforma en realidad anímica. En presencia de la Virgen se siente más cerca de lo divino. Ella es la que escucha sus preces, ella intercederá por él ante Dios. No le importa que la imagen sea una obra de Rafael o el mamarracho de un pintor cualquiera. Su emoción no es de índole estética, es religiosa. El arte religioso tiene la tarea de profundizar esa emoción. Al plasmar la vivencia trascendental en forma sensible, ésta, hasta cierto punto, se objetiva. Claro que no estamos hablando de aquellos productos que se contentan con la representación descriptiva de las tradiciones rituales: pienso en Giotto, Van Eyck, Miguel Ángel, Grünewald, El-Greco; en la intensidad expresiva de la Forma,



Rafael. *La Madona Cowper.* 1505

[Al fiel] no le importa que la imagen sea una obra de Rafael o el mamarracho de un pintor cualquiera. Su emoción no es de índole estética, es religiosa.

capaz de desencadenar en el contemplador aquellas energías en que reside la vivencia de lo divino. Esto, el elemento poético y visionario, hace que los escritos de Santa Teresa sean esos fascinantes libros de edificación que han contribuido más a la interiorización de la conciencia de Dios que toda una literatura de sabios y bienintencionados tratados teológicos. Lo esencial es la creación de ese estado de alma —de ese encantamiento mágico— en que el creyente, sustraído a lo profano y terrestre, se siente elevado a la esfera de lo sobrenatural. "Los sentimientos religiosos no son sentimientos estéticos", dice Rudolf Otto *(Lo sacro).*

Las creaciones plásticas del México prehispánico son arte religioso, expresiones de una religiosidad que aspira a asir lo visible y lo invisible mediante el pensamiento mágico.

El pensamiento mítico-mágico identifica la imagen de un objeto con el objeto mismo. No considera la representación plástica como una mera imagen —"sombra de sombras", como dice Platón—; para él tiene la misma realidad, las mismas propiedades de la deidad y, sobre todo, sus mismas virtudes mágicas. "Cualquier relación de semejanza —dice Ernst Cassirer *(Die Begriffsform im mythischen Denken)*— se reduce a una identidad básica de los dos objetos." El hombre de pensamiento mágico está convencido de que "en la imitación posee ya el núcleo esencial de la cosa".

La estatua de la deidad tallada o modelada por el escultor mesoamericano es la deidad misma. Y así, como un ser divino, la ven y la adoran los fieles. Que el autor haya sido un hombre, un artista, como diríamos hoy, carece de importancia para ese modo de pensar. El proceso de creación no interesa, ni interesa quién creó el monolito de la Coatlicue mayor, de qué manera, mediante qué procedimientos, desde qué intenciones estéticas surgió la horripilante, la demoniaca figura. Lo único que importa al creyente es la certidum-



La estatua de la deidad tallada o modelada por el escultor mesoamericano es la deidad misma.

bre de que ese monumento al que rinde homenaje y hace ofrendas es ella misma, es la diosa Coatlicue.

Al tallar o modelar una estatua, el artista del México prehispánico no se inspira, o sólo lo hace muy vagamente, en la figura humana. Se inspira en el mito, cuyas categorías determinan la forma y el contenido de la obra de arte. El Zeus de Fidias *es un* dios humanizado y, por tanto, un dios secularizado. El artífice que creó a la gran Coatlicue no tuvo el propósito de humanizarla, ni en lo plástico, ni en lo conceptual. He aquí una de las diferencias fundamentales entre la imagen de la deidad en el arte mesoamericano y en el occidental. El arte griego de la época clásica dota a los númenes de una belleza ideal, sobrehumana y a la vez muy humana. En esa belleza reside el encanto sensual que fascina al mundo occidental desde hace más de dos mil años. En ella se basa la definición kantiana de la "contemplación desinteresada", erigida desde el siglo XIX en criterio de la creación y de la contemplación del arte. El filósofo alemán Friedrich Theodor Vischer acuñó para ese tipo de vivencia artística la fórmula "interés sin interés".

El arte religioso de todos los credos y de todas las épocas, en contraposición con esta estética ya anticuada, no puede aceptar una contemplación desinteresada. Su meta es despertar *interés.* Johann Sebastian Bach hasta llega a declarar: "El fin y la causa final del contrapunto no pueden ser otra cosa que honrar a Dios y edificar el alma. Si eso no se toma en consideración, no hay propiamente música, sino sólo un diabólico barullo y estruendo".

El arte de la Contrarreforma veía en lo cruel y espantoso "un elemento estimulador de la fantasía religiosa" (Weisbach, *El arte del barroco).* Con intuición psicológica se daba preferencia a la representación del sufrimiento de los santos y mártires. Al representar el horror de los suplicios con toda

exactitud, con un realismo insobornable, por ejemplo en el *Martirio de San Bartolomé* de José de Ribera, se explotaba el efecto sensual como un medio para un fin. El fin era exaltar la disposición al sacrificio; el modelo bíblico era Job, cuya fe no pueden quebrantar ni las tentaciones ni los infortunios. El reino de los cielos es de los que sufren y que en el sufrimiento no niegan a su Dios.

Como un medio para sus fines, el arte cristiano ha recurrido también a la belleza, y eso de la manera más sutil y más grandiosa en la figura de la Madona gótica. Pero cabe preguntar si lo que en esas Madonas góticas fascina tanto al conocedor actual coincide con lo que el gótico quiso expresar en ellas; si el gótico no hubiera rechazado nuestra interpretación como superficial y ajena a su concepción religiosa. En la conciencia religiosa de la cristiandad, la Virgen es uno de los conceptos fundamentales; la pureza, sin la cual no es concebible la redención. Por su caída, Eva trajo al mundo el pecado; su desobediencia convirtió el paradisiaco mundo de Dios en un valle de lágrimas. La Inmaculada, elegida para dar a luz al Redentor, liberó al mundo del estigma del pecado. (Ocasionalmente la vemos representada aplastando con el pie la serpiente.) La Edad Media tardía, acosada por angustias apocalípticas, busca y encuentra consuelo en la exaltación de la Virgen. La imaginación religiosa asocia su figura con lo más delicioso que hay en el mundo. La poesía inventa metáforas como las de la "paloma sin hiel", "rosa sin espinas", "puerta del paraíso"; encuentra para el milagro de su virginidad intacta los símbolos de la "fuente sellada", del "huerto cerrado", de "la zarza ardiente, pero no consumida por las llamas, desde la cual habló Dios a Moisés". Es cierto que la pintura y la escultura consideraban como su tarea prestar a su imagen la más alta y perfecta belleza. Pero les hubiera parecido blasfemia dotarla de la sensualidad corpó-

rea que es el atractivo en la escultura griega, en el adorno plástico del Boro Bodur y en los cuadros de Renoir. La hermosura de la Madona gótica es una hermosura espiritual, destinada a estimular la devoción religiosa.

"La belleza, en el sentido tradicional del término", dice Ernst Cassirer *(Antropología filosófica)*, "no es de ningún modo la meta única del arte; de hecho, no es más que un rasgo secundario y derivado". Además, la "belleza" es un juicio basado en el gusto y relativo como todos los juicios basados en el gusto, que es distinto para cada persona, cada pueblo, cada época. El ideal de belleza griego es diferente del de la época de Rubens con su adoración del cuerpo robusto de muchas carnes; diferente del ideal o digamos, de uno de los ideales de nuestros días: la belleza tipo *sex appeal* hollywoodense. Ya Delacroix se burlaba de la "belleza eterna, que cambia cada veinte años".

Goethe, en su estudio *De la arquitectura alemana* escribe: "No permitamos que la doctrina afeminada de los modernos adoradores de la belleza os haga demasiado tiernos para gozar de una rudeza significativa, pues de lo contrario vuestra sensibilidad debilitada no podrá tolerar más que una dulzura insignificante. Tratan de haceros creer que las bellas artes han surgido de vuestra inclinación hacia la belleza del mundo que nos rodea. Esto no es verdad... El arte es formador mucho antes de ser bello..."

Confundir el arte con la representación de la belleza física, preferir la representación de la belleza física —aunque carezca de valor artístico— a la obra impregnada de espiritualidad ("La pittura è cosa mentale", dijo Leonardo) es frecuente en la cultura occidental de ayer y de hoy. El arte mesoamericano conservó su carácter mítico-religioso hasta el fin: la Coatlicue pertenece a su última época. Así, para él no son válidas leyes de un arte mundanamente bello. No crea

dioses hermosos, sino dioses encarnaciones de conceptos míticos.

En el rostro de Tláloc, encima de una boca por la cual asoman los colmillos de jaguar, se enroscan dos serpientes de nubes entrelazadas, en torno a los ojos y la nariz, alusión a la máscara con la cual el arte olmeca dotó al dios de la lluvia. Las serpientes, signos de la fecundidad, simbolizan a Tláloc como dador del agua, que fecunda la tierra con el *semen divino.* Al correr de los tiempos, las serpientes van convirtiéndose en signos, en una especie de abreviatura jeroglífica: los dos anillos alrededor de los ojos. Estos anillos son uno de los atributos característicos de Tláloc: no faltan en ninguna representación suya, ni en las esculturas, ni en las pinturas ni en los dibujos de los códices. Pero, sean anillos o serpientes, de cualquier modo son elementos extraños en una cara y confieren a la imagen un rasgo de irrealidad, que la distingue, tanto en su aspecto como en su significación, del mundo de lo profano. Por otra parte, convierten a la figura de Tláloc —de acuerdo con aquella estética neoclásica— en una imagen de repugnante fealdad.[1] Pero esos signos, que "desfiguran" tanto su rostro, son precisamente, como ya lo dijimos, lo que hace que la figura sea encarnación del dios de la lluvia. Revelan sus cualidades mágicas, que se traducen en su obrar.

Lo mismo podemos comprobar en el Ehécatl procedente de Calixtlahuaca, la estatua de 2 metros de altura, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. Lleva, antepuesta a la cara, una máscara en forma de pico de ave, que simboliza la función del numen: el soplar del viento. La masa

[1] "La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían para representar los atributos y funciones de los dioses simbolizados en ellos" (Clavijero, *Historia antigua de México).*

horizontal de este pico de ave, pesada y ampliamente saliente, destruye la estructura artística, de marcada verticalidad. También ese pico de ave "desfigura" el rostro de la deidad. No importa si son o no son hermosas esas obras, si ofrecen o no al espectador "desinteresado" un goce estético; lo decisivo para la comunidad religiosa, para la cual se han creado, es que representan los atributos gracias a los cuales se opera en la conciencia de los fieles aquella transformación de la figura humana en estatua de un numen.

Lessing expuso con gran sagacidad que, por razones del buen gusto y del efecto estético y para ahorrar al contemplador el aspecto de las caras desfiguradas por el dolor físico, los creadores del grupo de Laocoonte escogieron "el momento transitorio", es decir, el momento antes de que las serpientes enviadas por Apolo estrangulen a las tres personas. (Ingres, quien se crió con esas ideas, dijo apodícticamente: "Lo feo es no natural".) Grünewald, ansioso de lograr la más intensa expresividad, plasmó el más espantoso dolor físico en la figura del Crucificado del retablo de Isenheim. Si Lessing hubiera conocido este altar, ¿acaso no habría concebido su teoría del "momento transitorio"? En tiempos de Lessing, Grünewald estaba totalmente olvidado, pero, aunque él lo hubiera conocido, su espíritu racionalista no habría podido captar la grandiosidad de ese artista visionario.

Tlazoltéotl, llamada entre los aztecas Ixcuinan, una diosa del amor, es la diosa de la voluptuosidad, una especie de Venus mexicana. No existe, que yo sepa, una obra que la muestre como un ser seductor, dotado de irresistibles encantos sensuales. En sus representaciones se acentúan las facultades que le atribuye el mito. Ella, la deidad que induce al hombre a cometer pecados carnales, también puede perdonar esos pecados (castigados severamente por Tezcatlipo-

ca). En el *Códice Laud* (lámina 8) la vemos con dos punzones de hueso rotos en la mano derecha estirada. El punzón de hueso es el instrumento de penitencia del pecador, que le sirve para extraerse sangre. "Roto" significa lo antiguo, lo pasado y también lo inútil; lo que ya no sirve, ni se necesita. El dibujo da a entender que el pecador que confesó su culpa a Tlazoltéotl está absuelto y ya no necesita el instrumento de penitencia. En la misma lámina está la deidad en postura de parto. Siendo la diosa de la voluptuosidad, es al mismo tiempo la paridora: a la lujuria se debe también la procreación. Como diosa de la tierra simboliza la fuerza generadora. En la fiesta de Ochpaniztli, fiesta de la cosecha, Tlazoltéotl es fecundada, para que pueda parir al dios del maíz, para que esté asegurada la continuidad de la vida en el año siguiente. Una imagen del *Códice Borbónico* (lámina 13) la representa dando a luz al dios del sol, que surge armado de su seno. En este dibujo, su cuerpo, como el de Xipe Totee, está cubierto con la piel desollada de un sacrificado; su vestimenta muestra medias lunas, signo de la fecundidad. Desde la misma concepción nació también la singular escultura azteca (actualmente en la Colección Bliss, Washington) de Tlazoltéotl en la misma postura que muestra la imagen del *Códice Borbónico.* Sólo que esa vez el hijo al que está dando a luz es probablemente el dios del maíz.

Para el mundo del mito mesoamericano, el sexo es una fuerza de la naturaleza, elemental y divina como las otras. Esto podría explicarnos el hecho de que en el México prehispánico no existe nada que pudiera calificarse de "arte galante" (tampoco existe la concepción religiosa del pecado original),[2] mientras que no son nada raras las representacio-

[2] Una particularidad que llama también la atención en la lírica del México antiguo. "Casi del todo ausente en nuestros documentos está la lírica amorosa", afirma Garibay.

nes fálicas. Es natural que en una voluntad artística basada en supuestos tan radicalmente distintos de los del arte occidental, tuviera que forjarse también un lenguaje formal radicalmente distinto.

En la estatua de la deidad se manifiesta al creyente la esencia de la deidad. Lo demás, aquello que fascinaba a Ingres en la obra de Rafael, la perfección artística, la concepción estética, todo aquello que interesa al espectador occidental desde su modo de ver crítico-estético, no lo percibe, lo pasa por alto, exactamente como el fiel cristiano arrodillado ante la Virgen. Abstracción hecha de ciertas creaciones mayas, en que se manifiesta aquel "refinamiento barroco", para emplear la frase de Salvador Toscano, el artífice mesoamericano trabajaba sin pensar en un efecto estético. Las cabezas colosales de La Venta, los Danzantes de Monte Albán, el Paraíso Terrenal en Teotihuacán, el *Códice Borgia,* nacieron como traducción plástica de concepciones metafísico-religiosas, y el hombre de aquel mundo los vivió así, como interpretación del mito. La "celebridad" de que hoy gozan se debe al gusto artístico de los conocedores, impresionados por la potencia creadora que revelan.

El problema de un crear que no aspira primordialmente a un efecto estético es tan viejo como el arte. Es el problema de todo arte religioso, empezando por las pinturas rupestres de Montignac o Altamira, cuyas representaciones de animales tenían la función de someter a los animales que se cazaban a un conjuro mágico. El arte precortesiano no constituye en este sentido ninguna excepción.

Para el hombre mesoamericano, un mundo sin dioses habría sido un mundo inhabitable. No habría podido concebir que el orden cósmico y él mismo pudieran existir sin las intervenciones de aquellas fuerzas supraterrestres que son para él las divinidades. No hubiera podido concebir a la dei-

dad como algo puramente abstracto, inmaterial e intemporal. Debe volverla concreta. Necesita su imagen para poder adorarla y hacerle sacrificios. Debe crear también los diferentes objetos del culto sin los cuales el ritual no se puede celebrar. "No había ni madera ni piedra para guardar a nuestras primeras madres (nuestros primeros padres)", dice el *Popol Vuh.* "Vamos a buscar, vamos *a* ver dónde guardar nuestros signos; si tenemos esto podremos encender [fuego] ante [ellos]. Desde [hace] largo tiempo que estamos aquí no hay guardianes para nosotros." Entonces fueron al lugar de abundancia (Tamoanchan), donde "se les entregaron sus dioses". Este arte es una necesidad, necesidad social. Debe su valor y valer a la intensidad de la vivencia religiosa con la que el fiel se acerca a la obra.

Pero un arte en cuya creación el creador no piensa en un efecto estético, como lo dijimos, no es por ello un arte sin configuración formal, algo que no existe, ni puede existir.

No se sabe cómo era la estética mesoamericana, si acaso la había. Sabido es, ya Vaillant lo dijo, que los aztecas no tenían ninguna palabra equivalente a "arte". Se han conservado las creaciones que nos revelan las concepciones estéticas y la voluntad artística del México antiguo. Obras extraordinarias, grandes obras maestras, que como tales fascinan hoy al mundo. Recuérdese el entusiasmo que suscitaron en las exposiciones organizadas por Fernando Gamboa en París, Estocolmo, Londres y otras ciudades europeas entre un público que no estaba en condiciones de comprender su interés etnográfico, histórico, etc.; que sólo las podía vivir como documentaciones de un arte hasta entonces desconocido o, mejor dicho, desconocido en cuanto arte.

El recurso expresivo de que se sirve el arte prehispánico de México para plasmar sus concepciones religiosas es la forma simbólica. Su tarea es dar expresión plástica a visio-

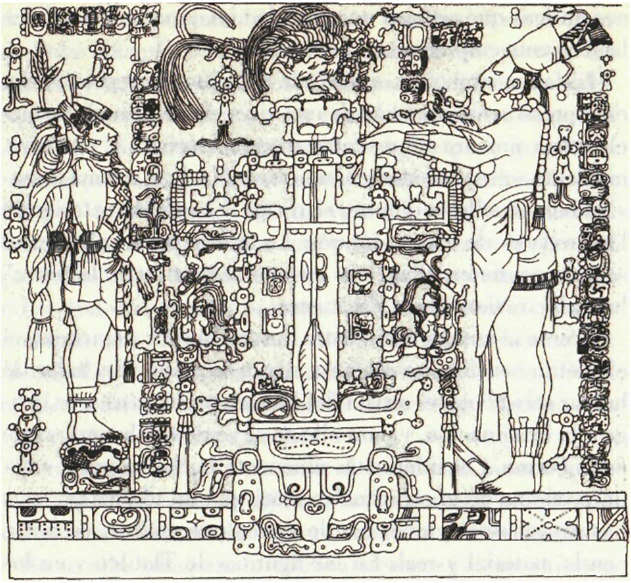
nes míticas que reflejan una realidad imaginaria, como lo es la serpiente emplumada. Crea signos.[3]

La forma simbólica, que alude al objeto sin reproducirlo, es expresiva, es expresión de una vivencia espiritual. Lo que el artista procura representar es esta vivencia y provocar, mediante su representación, una vivencia de la misma intensidad en aquellos a quienes se dirige. El aspecto exterior de las cosas es de escaso interés. Lo que importa saber es el sentido oculto en ellas. "Os enseño el sentido de la tierra" hace decir Nietzsche a Zaratustra.

Frente al antagonismo entre lo sensible y lo espiritual, el elemento sensible se relega a segundo plano. En lugar de hablar sólo al ojo, el artista del México prehispánico se dirige a la imaginación, y para ello se sirve de ese lenguaje que es la Forma. Considera más elocuente la Forma pura, en sí un producto de la espiritualización, que un idioma plástico basado en asociaciones con lo óptico-perceptible, es decir, con lo material y real. En las figuritas de Tlatilco y en los animales del occidente de México, lo que se manifiesta —y había la intención de que se manifestara— es lo corpóreo; en los frisos de serpientes de Xochicalco y Tenayuca, en los vasos de corazones de las culturas teotihuacana y azteca, en el Cocijo de la urna zapoteca o en la Cruz de Palenque se expresa un concepto.

Si es cierto lo que supone un gran número de historiadores del arte: que el desarrollo del arte ocurre de tal manera que un idioma de formas expresivo, también tildado de "convencional", precede a un "realismo" caracterizado por un mayor dominio del oficio, entonces hay que afirmar que en el arte mesoamericano se observa una evolución inversa. El

[3] "Desde los tiempos de las religiones primitivas, se ha considerado signo todo lo que tiene la propiedad de estimular en el hombre el sentimiento de lo sacro." (Rudolf Otto.)



Cruz de Palenque

En lugar de hablar sólo al ojo, el artista del México prehispánico se dirige a la imaginación, y para ello se sirve de ese lenguaje que es la Forma.

marcado realismo de las épocas preclásicas, impotente ante la necesidad de plasmar lo inexpresable, lo que no pueden captar los sentidos, es sustituido por un lenguaje de formas que corresponde a esta necesidad. Es característico que en Tlatilco aparezcan, junto a aquellas figuritas asombrosamente observadas, vasijas cuyo aspecto estilístico es totalmente diferente. En esas vasijas, destinadas a un culto agrario o de cacería, los alfareros tlatilqueños recurren, con toda probabilidad bajo influencias olmecas, a la forma simbólica, expresiva, arquitectónicamente determinada, mientras que en el arte profano esos mismos alfareros no sacrifican su tradicional actitud artística. (En la cerámica del occidente de México se nota el mismo fenómeno.)

La forma simbólica aparece en México en el momento en que empiezan a formarse las concepciones religiosas y un ritual —me refiero a La Venta y al mundo olmeca—, en el momento en que una fantasía religiosa creadora idea conceptos como el del dios jaguar y del dios de la lluvia, erige las primeras estelas, inventa los yugos y quizá también el juegode pelota. Al mismo tiempo ocurre una monumentalización, una concentración hacia lo esencial; el nuevo lenguaje formal aspira a expresarse con fuerza, con la más fuerte insistencia. En lo exterior se ensanchan las dimensiones. Las cabezas de La Venta son cabezas colosales; los altares, altares monumentales.

El arte olmeca es realista y abstracto. El que no se haya sacrificado la aguda observación de la realidad —que todavía hoy caracteriza al indio mexicano— lo demuestra el análisis formal de las cabezas colosales de La Venta que presento en otro lugar. En su aspecto óptico, logrado con una transformación genial, conscientemente planeada, éstas se encuentran privadas de su condición de cosa real e incorporadas a un conjunto estructurado mediante la forma que

hace posible representar lo conceptual: la forma cúbico-geométrica, que es también la forma utilizada por la arquitectura piramidal. Un ejemplo convincente de este procedimiento, tomado del arte teotihuacano, es la Chalchiuhtlicue: un bloque cerrado, estructurado en zonas horizontales, en el que apenas están insinuados los rasgos que caracterizan a la diosa del agua viva: así el monumento llegó a ser lo que se quería que fuera: no la decoración de un santuario, sino una imagen-concepto, objetivación de una concepción mítica que hace comprender la esencia de la diosa.

Hegel dijo una vez (en su *Sistema de las artes)* que la escultura tiene que "presentar lo Divino simplemente en su calma y sublimidad infinitas, eterno, inmóvil, sin personalidad subjetiva en sentido estricto, y sin el conflicto de acción o situación". Esta definición no capta las épocas (el gótico, el barroco) que manifiestan su dinamismo también en su escultura monumental; en cambio, puede aplicarse literalmente a la escultura mesoamericana: a la Chalchiuhtlicue, al arte de los olmecas, a las cariátides de Tula, a los Chac Mooles de Chichén Itzá.

A su forma simbólica se debe que el arte antiguo de México no conozca la descripción narrativa que, como comunicación de sucesos conocidos o desconocidos, se dirige en primer lugar a la razón, y sólo al través de ella, al sentimiento; que sea un arte cuya meta es provocar en el fiel un estado de arrobo místico, de un éxtasis religioso que puede arrastrarlo a la piedra de sacrificios.

En cuanto a la comunicación informativa, este arte es asombrosamente taciturno. Lo informativo queda reservado al códice, que es un texto pictográfico, destinado al uso del sacerdote. En lo demás recurre a todos los elementos que acentúan el carácter de lo sagrado, de lo sagrado-monumental: el ritmo, la repetición rítmica, la masa de bloque cerra-

(Ja, la simetría, el equilibrio estático de la figura sedente o erecta. Es otro indicio de la comprensión que tenían esos anónimos maestros para la esencia y las posibilidades del proceso de creación artística. A esta comprensión se debe que su interpretación de concepciones mágico-míticas cristalizara en obras de arte. La emoción religiosa era intensificada por la artística, la emoción artística por la religiosa.

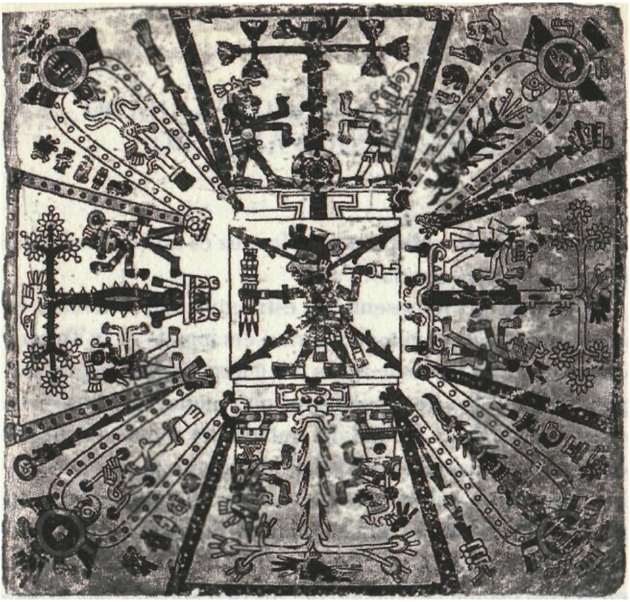
II. LA CRUZ. SÍMBOLO SAGRADO DEL MÉXICO ANTIGUO

EN LA iconografía precortesiana, la cruz es una de las formas simbólicas más sagradas.

La pirámide representa la estructura del Universo en sentido vertical: el mundo inferior, encima de él la Tierra y encima de ésta las trece zonas del cuerpo piramidal, correspondientes a los trece cielos en que moran los dioses. La cruz, imagen de la unidad del mundo, tal como se extiende en sentido horizontal, simboliza los cuatro puntos cardinales. Los brazos son los ejes norte-sur y oriente-poniente. La intersección señala el quinto punto cardinal, el arriba-abajo.

Los puntos cardinales desempeñan un papel fundamental en la concepción del mundo del México antiguo; son el factor sustantivo de toda existencia, tanto en el cielo como en la tierra. Cada uno de ellos tiene su carácter peculiar, que lo distingue de los demás: contrastes y diferencias reveladoras de la variedad del cosmos, que los abarca todos en una gran unidad. El punto cardinal influye en forma decisiva en la naturaleza, la acción y el destino del fenómeno regido por él. A determinado punto cardinal está sujeto cada día del año y, por lo tanto, también cada hombre, pues su nombre es el signo del día en que nació. De determinado punto cardinal dependen cada color, cada planta y cada animal, cada río y cada montaña.

La forma más frecuente es la del aspa; también se encuentra la cruz griega. Pero lo esencial en la cruz no es su forma de cruz en sí — cosa difícil de comprender para nosotros,



Códice Fejérváry-Mayer

Lo esencial en la cruz no es suforma de cruz en sí, sino la fijación y el enlace de los cuatro puntos cardinales, que son los términos del Universo: más allá empieza la nada, el caos.

acostumbrados a atenernos a la apariencia exterior de la configuración plástica, sin preocuparnos por su sentido, por su "valor de esencia"—, sino la fijación y el enlace de los cuatro puntos cardinales, que son los términos del Universo: más allá empieza la nada, el caos. En ellos se encuentran los cuatro pilares que sostienen los cielos o, representados como cuadrados entre los mayas, los cuatro Bacabes, deidades en cuyos hombros descansa la bóveda celeste y, en el mundo inferior, los cuatro Paualtines, que sustentan la tierra.

Se plantea la pregunta: ¿por qué, en lugar de unir los punios cardinales por medio de dos rayas que se cortan, no se escogió como símbolo una figura en que quedaran enlazados por cuatro rectas —dando lugar a un cuadrado— o por una sola línea curva, dando lugar a un círculo, con lo que se hubiera demostrado de la manera más plástica la limitación y unidad del Universo? Pero esa geografía mítica, valga la frase, no es tan primitiva como para contentarse con fijar y representar la extensión espacial: quiere revelar lo orgánico de ese organismo que es el cosmos, las fuerzas que lo estructuran y sus interdependencias mágicas, y le importa muy particularmente mostrar su relación con el todo.

Por esto es indispensable que se tracen los ejes que ponen en evidencia la orientación hacia el centro. Además, un aspecto de gran trascendencia: se abren entre los brazos de la cruz cuatro superficies, las cuatro regiones en que se divide el Universo. Cada una de ellas es gobernada por una divinidad que determina su función. El sur, de color azul, es la región del dios solar y de la muerte en la piedra de los sacrificios; es la morada de los guerreros caídos en la batalla; el norte (negro), la región de Tezcatlipoca, del pecado, de la sequía, de las tinieblas. En ella se encuentra la entrada al inundo inferior, la morada de los difuntos. El oriente (rojo) es la tierra de la abundancia, del crecimiento y de la fecun-

didad, la tierra de Xipe Totee, dios de la siembra del *maíz*, de Tláloc, dios de la lluvia y de Mixcóatl, la Serpiente de Nube; el poniente (blanco) es el mundo de Quetzalcóatl, del planeta Venus, del cuarto creciente, del maíz, el ámbito de la procreación y del nacimiento. El centro, "ombligo del mundo", constituye la morada del dios del fuego, el del rostro amarillo, "el padre y la madre de todos los dioses y el más antiguo..." (Sahagún). El fuego, origen de todas las civilizaciones, existió según el mito mexicano antes de la creación del sol. Según Seler, los cuatro torrentes de sangre en el primer dibujo del *Códice Fejérváry-Mayer* parten del más antiguo de todos los dioses en dirección a los cuatro puntos cardinales, "pues como señor del centro, el dios del fuego es también señor de los cuatro puntos cardinales". He aquí, pues, el origen mítico de los cuatro brazos de la cruz. (En Tenochtitlan los cuatro ejes principales, que determinaban la estructura urbanística de la ciudad, partían del Templo Mayor, en dirección de los puntos cardinales; en cada uno de sus cuatro costados se encontraba, junto a una puerta, la estatua de una deidad, que miraba, cual vigía, hacia la dirección que le correspondía. Esos ejes dividían la ciudad —imagen del cosmos— en cuatro zonas, que recibieron después de la Conquista los nombres de San Juan, San Pablo, San Sebastián y Santa María la Redonda. En muchas poblaciones esos dioses "vigía" estaban colocados en el lado exterior de la muralla, junto a las puertas que daban a los cuatro puntos cardinales.)

Para el hombre del México antiguo, la cruz es la revelación de un cosmos unitariamente concebido, dentro del cual todos los fenómenos tienen su lugar predestinado y están vinculados en unión indisoluble.

Un factor importantísimo en la configuración de este signo es su nexo con el número cuatro. Dentro de la mística de

números, el cuatro ocupa un lugar muy peculiar. El número en sí, concepto abstracto que sólo cobra realidad concreta en relación con determinado objeto, tiene carácter mágico. Los mayas tenían para cada número desde cero hasta trece determinado dios o patrono divino (Morley, *La civilización maya).* En el fondo, todos los números eran números sagrados. El trece es el número de los cielos, de la trecena del Tonalámatl con sus trece deidades y los trece pájaros de éstas, de las trece horas del día, del trecenario de la vigilia (del crecer) de la luna y los trece días de su sueño (de su menguar). El cielo más alto, el decimotercero, es morada de Ometecuhtli y Omecíhuatl, los "hacedores de todo lo creado"; de allí los niños bajan al mundo. El nueve es el número de los mundos inferiores, de las horas de la noche y sus deidades, de los "nueve señores de la noche", que acompañan al muerto en su viaje al más allá. Siete es el número de la fecundidad. Chicomecóatl, "Siete Serpiente", también llamada "'Siete Mazorca de Maíz", es la "diosa de los mantenimientos", de la abundancia. Las "Siete Cuevas", el Chicomóztoc de los chichimecas, son el lugar de origen, el hogar primordial; de allí parte la migración de las tribus. Cuatro es el número de la creación. Cuatro destrucciones del mundo son necesarias para que pueda surgir el mundo actual. Los cuatro dioses creadores son los cuatro Tezcatlipocas: el Tezcalipoca negro del norte; el Tezcatlipoca rojo del occidente: Xipe Tótec; el Tezcatlipoca azul —el del sur—, llamado Huitzilopochtli, y Quetzalcóatl, la "Serpiente Emplumada", el Tezcatlipoca del oriente. Cuatro *es* el número del orden cósmico. El Universo se extiende en cuatro direcciones, como el juego de pelota, con sus cuatro divisiones; como la pirámide, que está definida por sus cuatro ángulos; como la casa, que descansa en cuatro postes esquinales; como el campo de maíz, demarcado con cuatro palos. Cuando los sacerdotes

fuman tabaco, acto mágico, deben soplar el humo hacia los cuatro puntos cardinales, para que el conjuro sea eficaz. El peyote, cactus sagrado de los tarahumaras, muestra una división cruciforme, por lo cual lo llaman en esa tribu "el dios de los cuatro rostros" (Lumholtz, *El México desconocido).* Cuatro caminos conducen al mundo inferior. El Tonalámatl tiene cuatro secciones. Cuatro veces trece años forman el ciclo sagrado de los cincuenta y dos años. Es el número en que se expresa la armonía integral, el triunfo sobre el caos, "la doble simetría", como lo llama Goethe en su *Teoría de los colores.* En él se equilibra el dualismo (doble dualismo, dos veces dos). Es "la conciliación total y omnímoda" (Seler). Sahagún habla del "cuatro divino". "De acuerdo con su idiosincrasia, el pensamiento mítico no puede darse por satisfecho con comprender y contemplar *in abstracto* todas esas relaciones y coordinaciones; para asegurarse de ellas, debe integrarlas en una figura clara y tenerlas presentes en esta forma sensible y plástica. Así, la adoración del cuatro se manifiesta en la adoración que se profesa a la forma de la cruz, uno de los más antiguos símbolos religiosos..." (Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas).*

Entre los mayas, el jeroglífico del planeta Venus es un rectángulo que encierra una cruz o un círculo y con un punto en cada uno de sus ángulos. *Kin,* el signo del sol, del día y del cielo, que significa también "vida", es un aspa. Como sucede frecuentemente en la escritura pictórica de los mayas, no se representa el objeto mismo —en este caso el globo solar— sino su función. Los cuatro brazos de la cruz expresan que el sol brilla sobre las cuatro regiones del mundo, que las ilumina y calienta y que en todas ellas manifiesta su poder fecundante. Una versión de la cruz es *Ollin,* el decimoséptimo entre los signos de los días en el calendario ritual de los pueblos nahuas (el signo maya que le corresponde es

kabán). En el centro, punto de intersección de los ejes, se encuentra un círculo o un ojo, el "ojo del sol".

Los brazos ensanchados forman dos superficies, que están pintadas de un lado en claro, del otro en oscuro: el contraste de día y noche, de caliente y frío, de lo masculino y lo femenino. *Ollin* significa movimiento. Escribe Duran: "...el cual vocablo quiere decir cosa que anda y se mueve". El sol es el astro que más visiblemente se mueve en el firmamento: es símbolo cósmico del movimiento. No es exagerado afirmar que el signo *ollin* en combinación con el número cuatro, es decir el signo *naui ollin,* es sinónimo del sol, del movimiento del sol en relación con los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones del año, caracterizados por los cuatro extremos de la cruz. En el calendario mágico de los aztecas, el símbolo *naui ollin* está representado en el centro, rodeado de los veinte signos de los días y las dos serpientes de fuego. En las aspas se hallan inscritas las fechas de las cuatro destrucciones del mundo: "4 Tigre", "4 Viento", "4 Lluvia" y "4 Agua".

Cuando después de la creación del sol en Teotihuacán el astro no se movía, "el viento comenzó a soplar y ventear reciamente, y él le hizo moverse para que anduviese en su camino" (Sahagún). Ehécatl, versión de Quetzalcóatl como dios del viento, tiene la misión de abrir paso a las nubes de lluvia. El remolinear del viento se simboliza en la espiral, o sea, la sección transversal del caracol marino que forma el pectoral de Quetzalcóatl. El viento sopla de las cuatro esquinas del mundo. Por lo tanto, Ehécatl dispone de cuatro clases de viento, unas favorables, otras peligrosas. El viento que llega del oriente, región de la abundancia en donde está situado Tlalocan, el "paraíso terrenal", es el benévolo, el fecundante. El norte, que llega del reino del dios de la muerte, es el temible huracán.

Dada la unidad estructural del cosmos, es natural que el

dios de la lluvia disponga análogamente de cuatro clases de agua. En su morada se encuentran cuatro tanques con las diferentes lluvias que manda a la tierra por conducto de los tlaloques, sus pequeños ayudantes. Según la *Historia de los mexicanos por sus pinturas,* la primera es buena para las simientes y los panes, la segunda añubla las plantas, la tercera las hiela, y la cuarta, improductiva, las seca. La adoración de aquellas dos deidades, de cuya benevolencia dependía la existencia de la comunidad —buenas cosechas o hambres— dio lugar a la creación del símbolo de la cruz, que es la cruz del viento de Quetzalcóatl o bien la cruz de la lluvia de Tláloc, y que por su forma es alusión a las cuatro clases de vientos y aguas y a los cuatro puntos cardinales. Quetzalcóatl vestía una manta "sembrada de cruces coloradas" (Torquemada).

En tiempos de sequía se hacían ofrendas ante este símbolo que se hallaba en todas partes, esculpido en relieve, pintado sobre los muros de las pirámides y en forma de cruces de madera o de piedra, colocadas en las plazas. Cuando Las Casas *(Apologética)* llegó a Yucatán, encontró en un patio cruces "de la altura de diez palmas". También se asombró ante la frecuencia de las cruces en la isla de Cozumel.

Tierra, sol, aire (viento) y agua (lluvia), los elementos de la naturaleza, se simbolizan en la forma de la cruz. El "cuatro divino" es además la representación de la vida misma, del *tonacaquahuitl* o "árbol de la vida", que aparece en esos relieves de estuco que son la gloria de Palenque. La célebre Cruz de Palenque, ante la cual el sacerdote hace su ofrenda, ocupaba en el nicho sagrado del Templo de la Cruz la pared principal. ¿O será acaso la planta de maíz estilizada alusión al hecho de que el hombre, según el *Popol Vuh,* vive gracias al maíz, que forma su carne? El eje transversal simboliza la tierra, de cuyo seno surge toda la vida, el longitudinal repre-

senta el cielo y la lluvia, el "semen divino". En este caso es el árbol del oriente, caracterizado por el Quetzal que posa *en su* copa. En su extremo inferior, la raíz, aparece el signo *kin.* En el tablero del Templo de la Cruz Enramada están embutidas en el follaje de los brazos transversales, en lugar de mazorcas, dos cabezas humanas. En el Templo del Sol, la cruz tiene la forma del signo *ollin:* en el centro el rostro del dios solar, cruzado por dos lanzas, sus rayos, sus armas.

En el grandioso relieve esculpido en la lápida que cerraba la tumba descubierta dentro de la pirámide del Templo de las Inscripciones, la idea del árbol de la vida está vinculada con las otras dos concepciones metafísicas fundamentales del México antiguo, la del sacrificio —la conservación e incesante renovación del cosmos mediante el sacrificio del hombre— y la de la resurrección, la idea de la inmortalidad y de la indestructibilidad de la energía vital. Sobre el altar, que simboliza, con las fauces del *cipactli,* a la tierra, se ve, yacente, a un sacrificado de cuyo cuerpo brota el árbol de la vida (o la planta de maíz). Arriba aparece una vez más el quetzal, atributo del dios solar, que renace todas las mañanas, a la vez símbolo de la resurrección.

Es natural que la frecuencia de las cruces excitara profundamente a los españoles e indujera entre ellos a los teólogos a especulaciones estrafalarias. Según una creencia muy difundida, el apóstol Santo Tomás había venido al nuevo continente para predicar el Evangelio a sus habitantes, y éstos habían recaído posteriormente en el paganismo. Se alegaba en prueba de ello que Quetzalcóatl se describía como un dios blanco y barbado. Carlos de Sigüenza y Góngora, poeta y profesor de matemáticas en la Universidad de México, escribe una obra en que se vale del aparato de "una erudición exquisita" para comparar a Quetzalcóatl con Dídimo de Alejandría, teólogo y escritor griego del siglo IV; comprueba las

más asombrosas coincidencias en "los hábitos de aquellos dos personajes, sus doctrinas, sus predicaciones; examina los sitios por los que transitaron, las trazas que dejaron en ellos y los portentos que publicaron sus discípulos". Como de tantas otras suposiciones fantásticas —por ejemplo: aquella según la cual los indígenas americanos son una de las tribus perdidas de Israel— también estas especulaciones podrían hacernos sonreír si no hubieran servido de pretexto para considerar a los indios no como infieles sino como herejes, o sea, para la mentalidad del siglo XVI, hombres sin derechos, fuera de la ley.

Para los aztecas, la cruz que traían los españoles era aún mucho más excitante. Esa cruz que ostentaban sus estandartes y uniformes ¿no era el signo sagrado de Quetzalcóatl? Cuando Quetzalcóatl se embarcó para Tlapallan en su nave de serpientes dejó la promesa mesiánica de que algún día regresaría y que entonces volverían a reinar la paz, el bienestar y la felicidad. ¿No era el año 1519, el de la llegada de Cortés, un año ce *ácatl* (uno caña), un año venusino, como aquel en que se esperaba el retorno de Quetzalcóatl? Moctezuma, supersticioso, débil e inseguro, tomó a Cortés por Quetzalcóatl, por el gran dios y salvador, que volvía a su pueblo y contra quien él no debía ni podría luchar de ninguna manera. El clero que consultó corroboró su creencia. Era su deber recibirlo con los más altos honores, con las más valiosas ofrendas. Le mandó "el traje de dios que le correspondía". Sus emisarios lo saludaron con estas palabras: "¡Qué grandes tiempos ha que os esperamos nosotros, vuestros siervos y vasallos!... Moctezuma dice que seáis muy bien venido; y os suplica que recibáis este pequeño don y estos ornamentos preciosos, que usabais entre nosotros en cuanto nuestro rey y dios" (Torquemada, *Monarchia indiana).* Palabras que contribuyeron notablemente a evitar el fracaso de

esa audaz aventura que era la Conquista de México. Joyce *(Mexican Archaeology)* escribe: "Es, en realidad, más que dudoso que la increíble empresa de Cortés hubiera tenido éxito sin aquella leyenda de Quetzalcóatl".

III. EL DIOS TRABAJADOR

PARA Sahagún, el dios solar es "el magno trabajador"; "dicen que en la mañana ya va a empezar su obra, y en la tarde decían acabó su obra el sol". La mitología de los pueblos del México antiguo interpreta el movimiento del Sol como una acción del dios solar, como la tarea que le está impuesta. Personifica en forma de deidades las fuerzas de la naturaleza, constructivas y destructivas. Lo que en la mentalidad del hombre precortesiano les presta el carácter divino es su obrar.

No sólo depende del dios solar el que se hará la luz y dónde se hará; él mismo tiene que alumbrar la tierra. Día por día recorre el firmamento, enviando hacia abajo sus rayos. Para que no caiga al vacío lo llevan y sostienen dos serpientes rojas, llamadas Xiuhcóatl. Como él, también las demás deidades tienen que cumplir con sus obligaciones. El dios de la lluvia vacía su cántaro sobre la tierra y con su hacha en forma de serpiente parte las nubes para hacer bajar el agua acumulada en ellas. El cántaro y el hacha, atributos que lo caracterizan en los códices, son sus utensilios. Tiene a su disposición algunos ayudantes: los tlaloques, cuya función es romper con sus palos los cántaros que contienen la lluvia. Al dios del viento le toca abrir paso a las nubes; en el *Códice Tro-Cortesiano* aparece con una escoba en la mano, barriendo el camino. Su atributo es la máscara de pico de ave, a través de la cual sopla para dirigir los vientos hacia los diferentes rumbos. En el mismo códice, el *Tro-Cortesiano,* una especie de compendio de las faenas agrícolas, vemos al dios de la vegetación labrar el campo; en una mano tiene la vara

de sembrar, con la otra deposita los granos en la tierra. Toda una serie de dioses y diosas —Xipe Tótec, "nuestro señor el desollado", patrono de la siembra del maíz; Chicomecóatl (Siete Serpiente o Siete Mazorca), la diosa de la abundancia; Xilonen, la joven madre del maíz tierno; Centéotl, el joven dios del maíz, bello efebo, y su madre, Tlazoltéotl, se dedican a velar por el desarrollo de la planta; alternando de acuerdo con las diferentes fases, colaboran con el joven dios del maíz en su elevada y sagrada empresa: la producción del alimento.

Forman una excepción Ometecuhtli y Tloque Nahuaque —este último una de las encarnaciones del fuego y el creador del cielo y de los dioses inferiores— que, siendo los mantenedores del Universo, moran en el cielo superior, el decimotercero. Ellos representan un principio: el de la creación y de la procreación primordial. No intervienen activamente en el acaecer terreno y no se les hacen ofrendas. Sin embargo, no podemos decir que Ometecuhtli no tenga función alguna: como vemos en una de las representaciones del nacimiento del sol en el *Códice Borbónico,* es él quien desde su cielo envía a los niños hacia el vientre de las madres. También le toca cuidar a los niños muertos, para quienes tiene en ese cielo suyo un "árbol de leche" (véase *Códice Vaticano A),* que los alimenta hasta que vuelven a la tierra.

El hombre del México prehispánico está compenetrado de su papel como humilde ayudante de los dioses. No sólo sabe que sin la asistencia divina todas sus empresas, sean grandes o pequeñas, están condenadas a fracasar: está convencido de que el supuesto esencial de su éxito no es su propia actividad, sino esa ayuda de las deidades. Él rotura los campos y siembra en el momento indicado por la estación, las condiciones atmosféricas, etcétera, pero la transformación del grano en la planta productora de elotes —para él el gran milagro— se debe al trabajo de los dioses: de la diosa

de la tierra, de cuyo vientre brota la mata; del dios de la lluvia, que alimenta el germen; del dios solar que le da calor; de la diosa de la Luna, que favorece su desarrollo; de Tezcatlipoca, que la defiende contra los animales dañinos, los insectos, ratones y pájaros, siempre ávidos de picar o roer las mazorcas. No es que el papel del hombre sea meramente pasivo. Su tarea es hacer que las deidades cumplan con su deber. Para esto dispone de dos medios: el conjuro mágico y el sacrificio. Lo que para el hombre de la civilización occidental es el conocimiento científico de las fuerzas naturales, que le pone en condiciones de utilizarlas para sus fines, es, pura el mundo del pensamiento mágico, el conjuro. Mediante esa presión —y hasta coacción— cree poder encauzar las incalculables energías de la naturaleza y ponerlas al servicio de sus necesidades. El conjuro más eficaz es el sacrificio. Frazer *(La rama dorada)* hasta opina que los sacrificios mexicanos al sol eran "más mágicos que religiosos".

Es muy conocida la leyenda teotihuacana de la creación del sol y de la luna, según la cual los astros se negaban a moverse por el firmamento antes de que se les ofrecieran sacrificios. Es la justificación cósmica del sacrificio. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice de la diosa de la tierra que "llora alguna vez en la noche anhelando comer corazones de hombres... y no quiere producir frutos si no es regada con sangre humana". Los dioses trabajadores desempeñan sus funciones, pero sólo pueden desempeñarlas si ellos mismos son alimentados y conservan su vigor. En la *Historia tolteca-chichimeca* leemos: "¿Será posible que causemos hambre a nuestro creador, a nuestro hacedor?"

"Decían estos bárbaros —anota Torquemada en algún pasaje de su *Monarchia indiana*— que aquellos regalos que se le hacían al sol era por pagarle el trabajo que había tenido en pasar alumbrando sus tierras..." ¿Pagar? Creo que

es un poco primitivo usar esta palabra. Aunque Torquemada comprende que los dioses se consideraban "los grandes trabajadores celestes", interpreta el sacrificio de un modo totalmente erróneo. El hombre no es de ninguna manera el patrón que remunera debidamente a sus obreros. Humilde y devoto se ofrece a las deidades, les sacrifica su corazón y su sangre. A la merced de las potencias sobrehumanas, debe hacer esfuerzos supremos por prevenir la catástrofe, que sería inevitable si ellas no estuvieran en condiciones de mantenerlos; debe granjearse su benevolencia para que, en lugar de volverse contra él, lo apoyen y le asistan. Un trabajo colectivo une a hombres y dioses del México antiguo. Los ritos establecidos por el culto están destinados en su mayor parte a consolidar esa unión, a ligar a los dioses con los destinos de la comunidad terrenal y a convertir a los hombres en aliados de los dioses.

La concepción del dios trabajador es una particularidad de las religiones mesoamericanas. Dioses a quienes hay que alimentar para que conserven sus fuerzas carecen de ciertas cualidades decisivas que nosotros asociamos con el concepto de lo divino: no son constantes ni invariables. Están sujetos a la ley del envejecer. Es cierto que a Tezcatlipoca lo consideraban "el eternamente joven", pero no es menos cierto que para no perder esa eterna juventud, tenía que remozarse cada año: cada año, cuando el sol pasa por el zenit, había que sacrificarle un joven, el más hermoso de todos.

Una de las finalidades de la danza sagrada era conseguir "el descenso del dios". Pero si era un acontecimiento el que la deidad permaneciera un tiempo más o menos corto en determinado lugar, se infiere de ello que no se le atribuía la omnipresencia. Hasta Tezcatlipoca, de quien decían que estaba en todas partes, en el cielo, en la tierra y en el mundo inferior, sólo estaba "en todas partes" porque "andaba en

lodo lugar", igual que el viento nocturno como el cual a veces se presentaba. Para que pudiera descansar de su constante vagar se erigían en las encrucijadas asientos para él, en que nadie tenía permiso de sentarse y junto a los cuales se depositaban ofrendas.

Los dioses mexicanos tampoco son infalibles. Decidida la creación del hombre, se ponen a experimentar. "Solamente un ensayo, solamente una tentativa de humanidad" *(Popol Vuh).* Según el *Popol Vuh* fracasan los tres primeros intentos, de los que surgen: hombres de tierra, maniquíes de madera y gigantes de intolerable soberbia. No les queda otro remedio a los dioses que aniquilarlos. "Probad de nuevo la suerte, su formación", los exhorta el Maestro Mago del Día, hasta que por fin logran crear hombres de maíz y sangre, hombres de carne y hueso.

Son dioses sujetos a las debilidades de los hombres. Ni siquiera están al abrigo del pecado. Bajo la acción del pulque que el astuto Tezcatlipoca trae a Quetzalcóatl, éste cómele excesos sexuales. Anonadado de vergüenza, se destierra voluntariamente.

No son omnisapientes. Cuando se hace necesario alimentar al hombre recién creado, no saben dónde encontrar el grano de maíz. A Quetzalcóatl le toca buscarlo. Y sólo lo descubre gracias a la ayuda de una hormiga, que le conduce a la grieta en la roca en que se halla escondido *(Leyenda de los soles).*

El pensamiento mágico es un pensamiento plástico: traduce en imágenes plásticas las abstracciones conceptuales. El hombre del México antiguo, aunque hubiera sido capaz de establecer las leyes abstractas de la física, no las habría aceptado como explicación del acaecer en la naturaleza. En cambio, concibió al dios trabajador, en cuyo obrar veía la causa de los fenómenos naturales.

IV. EL DIOS INVISIBLE

Dios es Espíritu.
JUAN, 4, 24

El JUDAÍSMO creó el concepto del dios invisible, adoptado posteriormente por el Islam. Jehová no se intuye por la imagen, sino por medio de la palabra, del Verbo Divino, que es la ley que rige al mundo y a la humanidad.

Las religiones monoteístas se distinguen por el *ethos* que las impregna. El bien es lo divino; el mal, el funesto adversario de Dios, fuente de toda miseria y desgracia. Ya la religión de Zaratustra, de la Persia antigua, se basa en una conciencia moral del hombre. Ormuz, el numen de la luz, el dios supremo, es la encarnación de este principio y todos los esfuerzos humanos tienden a vencer a Ahrimán, demonio de las tinieblas. Jehová es el "dios justiciero", y la justicia, el factor decisivo para el mantenimiento del orden mundial y de la estructura social de la comunidad. El pensamiento religioso está arraigado en la conciencia del derecho, que es una vivencia racional. "Quita de mí la multitud de tus cantares, que no escucharé las salmodias de tus instrumentos. Antes corra el juicio como las aguas, y la justicia como impetuoso arroyo", Icemos en el libro del profeta Amós.

El concepto de lo divino es tan sublime, tan vasto y tan absoluto que no es posible captarlo, de un modo sensible, en la imagen. Cada uno debe crearlo para sí, en sus adentros. "Quiero construir mi templo en el corazón del hombre", canta el mismo profeta. Un espiritualismo extremo prohibe, en


Frescos de la sinagoga Dura-Europos.

En el siglo III, destruido ya el Templo, el Talmud llega a "interpretar" menos rigurosamente la prohibición de las imágenes.

el segundo mandamiento, cualquier representación plástica. Se teme que el concepto pierda su amplitud y su carácter de cosa infinita; quizá se sospeche también que la imagen pueda estar dotada de "virtudes mágicamente sobrenaturales, opuestas a las fuerzas divinas" (Leveen, *The Hebrew Bible in Art)*. Los únicos documentos visibles de su fe que posee el judaismo son dos tablas pétreas: las Tablas de la Ley.

Una exigencia tremenda, un esfuerzo enorme se pedía con ello a los hebreos, que veían a sus ricos y opulentos vecinos, los cananeos, adorar a Baal, dador del trigo y el aceite, del vino, de la lana y del cáñamo. Una exigencia tan tremenda que a veces superaba las fuerzas del "pueblo elegido". Pensemos en la escena del "becerro de oro", cuando Aarón, ¡hasta el sumo sacerdote Aarón!, flaqueó y cedió a las instancias del pueblo permitiendo que se ofrecieran sacrificios al ídolo. Y pensemos en las diatribas de los profetas, que tuvieron que condenar una y otra vez la violación del segundo mandamiento.

En el siglo III, destruido ya el templo, el Talmud llega a "interpretar" menos rigurosamente la prohibición de las imágenes. En el Talmud de Jerusalén se dice que en aquellos días "los hombres empezaron a pintar imágenes en las paredes" y el rabí Yojanán, el jefe espiritual, "no se opuso a ello". En esa época de relativa tolerancia, por cierto pasajera, se creó la obra monumental de la pintura judía: el ciclo de frescos de la sinagoga de Dura-Europos, que actualmente se encuentra en el Museo de Damasco. Dura-Europos fue una plaza fronteriza en el Éufrates, fundada por los romanos, en que se había establecido una colonia judía. En los murales, de seis metros de altura, vemos representadas escenas del Antiguo Testamento. La más importante de estas composiciones es la visión de Ezequiel en "el campo lleno de hue-

sos": la idea mesiánica de la resurrección. Tres veces consecutivas aparece la figura del profeta. Arriba la mano de Dios. A la izquierda la mano de Ezequiel en que junta dos palos según el mandamiento de Dios. Abajo la osamenta y la resurrección de los muertos.

No se permitía siquiera pronunciar el nombre de Dios, Jehová, porque podría ser un conjuro. "Nombrar es conjurar."

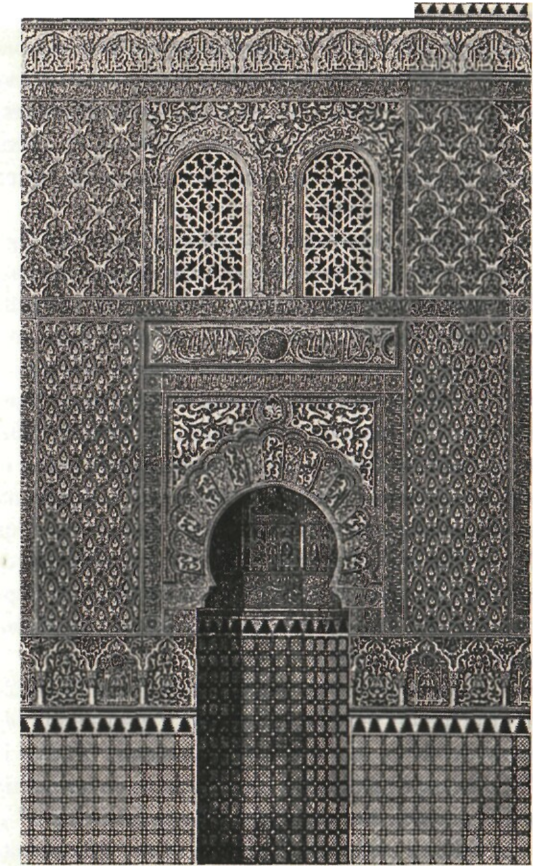
En la escritura jeroglífica de los egipcios, un anillo ovalado rodea el nombre del faraón y los nombres de lugares para protegerlos contra los demonios hostiles. (En la evolución desde el pensamiento mágico hasta el pensamiento racional, la palabra va perdiendo su virtud mágica, excepción hecha de algunos casos especiales: el juramento, la maldición, el anatema. Por otra parte, aumenta su importancia: la palabra, y sólo la palabra, transmite el pensamiento —incluso el pensamiento falaz— con lo que adquiere un poder aún más demoniaco.)

El centro sagrado del culto es entre todos los pueblos el templo; delante o dentro de él se congrega la comunidad. La idiosincrasia religiosa de los judíos opone también a esa norma una fuerte resistencia interna. El dios invisible es omnipresente; su adoración no está sujeta al lugar donde se profesa el culto. La comunidad está en todas partes donde diez hombres adultos estén reunidos en el nombre de Dios. Leemos en el Libro de Isaías: "Jehová dijo así: El cielo es mi solio, y la tierra estrado de mis pies: ¿Dónde está la casa que me habréis de edificar, y dónde este lugar de mí reposo? Mi mano hizo todas estas cosas..." Antes de la erección del templo de Salomón —el único templo construido en tiempos bíblicos— el santuario era el tabernáculo, tienda en que descansaba el Arca de la Alianza con las dos tablas de Moisés. Cuando David, después de establecer la unidad política del imperio, concibió el proyecto de erigir un templo

para el arca, no pudo realizar su intención porque el profeta Natán se opuso a la construcción de un suntuoso palacio de piedra consagrado a Dios. "Porque no he habitado en casa alguna desde el día que saqué a los hijos de Israel hasta hoy."

El Islam crea con la mezquita un nuevo estilo arquitectónico, que emplea también en sus construcciones profanas. Los ejemplos más grandiosos de éstas son la Alhambra, el palacio de los príncipes moros de Granada y el Taj Mahal cerca de Agra, India, mausoleo que el emperador Yahan mandó edificar para su favorita, singular monumento del amor. Mahoma mismo construyó en Medina la primera mezquita. De la mezquita se ha dicho que es "arquitectura del vacío". Logra el carácter de lo monumental y sagrado mediante el más abstracto —y a la vez más sensual— de los elementos arquitectónicos: el espacio. La mezquita se despliega alta, amplia y vacía: una unidad plástica que continúa en una serie de recintos accesorios de estructura idéntica. El centro del culto es un nicho que se abre en la pared orientada hacia la Meca (el *Mihrab),* un nicho vacío al cual el riquísimo decorado que lo rodea presta una expresividad sin par. El dios invisible. Un silencio sublime y majestuoso que transmite lo que la más elocuente imagen no sería capaz de comunicar.

La prohibición de las imágenes, estrictamente observada, se convierte en el arte islámico en un principio fecundo y productivo. La cúpula bizantina se rodea de almenares, desde cuyas galerías el almuédano llama varias veces al día a los fieles. Otro requisito del culto son los patios con sus fuentes, destinadas a las abluciones rituales. Se inventa un nuevo elemento constructivo, el arco de herradura, y un nuevo ornamento, el arabesco, adoptado posteriormente en Europa por el Renacimiento y el neoclasicismo. Para dar



Mihrab de la mezquita de la Alhambra

El centro del culto es un nicho que se abre en la pared orientada hacia la Meca (Mihrab), *un nicho vacío al cual el riquísimo decorado que lo rodea presta una expresividad sin par.*

esplendor al santuario se usa un tipo de decoración mural rigurosamente abstracta. Una prodigiosa destreza se pone al servicio de toda una serie de técnicas y recursos —el modelado en estuco, la incrustación de maderas de diferentes colores, las "celosías" de mármol, las vidrieras, los ladrillos vidriados, la pintura— para ornar fastuosamente las paredes exteriores e interiores.

Una fantasía auténticamente plástica entrelaza figuras geométricas y motivos botánicos estilizados, que apenas recuerdan aún el modelo original, con signos caligráficos (sentencias del Corán), formando lo que se ha llamado "un meandro mágico"; un arte conscientemente limitado a lo plano, cuyo efecto fascinante estriba en sus ritmos lineales y colorísticos. Un tapiz de ornamentos, de melodía infinita, un movimiento dinámico y, sin embargo, sujeto a una rigurosa simetría, como el ornamento típico del Asia antigua: la roseta. Desasosiego metafísico, resuelto en armonía y quietud. No es azar que el mundo islámico haya sido "inventor del álgebra, arabesco matemático que desdeña el imperio experimental del número para aprisionarlo en un signo insustancial" (Élie Faure).

En el México politeísta, Nezahualcóyotl (1418-1472), el ilustre príncipe de Texcoco, gran poeta y gran sabio, llega a la concepción de un dios único y omnipotente: "el dios invisible". Como espíritu filosófico que es, no ve en las múltiples figuras del panteón mexicano sino "dioses funcionales" para usar una palabra moderna. Él quiere adorar únicamente al "creador universal". A este "dios desconocido, la causa de las causas" manda erigir un templo de nueve pisos, que representan los nueve cielos. Por encima de ellos, en el cielo superior, moraba este dios suyo, a quien llama Tloque Nahuaque. El templo estaba pintado por dentro de negro, no había en él estatuas, ni tampoco otras representaciones plás-

ticas. A este dios invisible no se ofrecían sacrificios. Pero Nezahualcóyotl no impidió al pueblo profesar su culto tradicional, gracias al cual el hombre podía sentirse mantenedor del orden cósmico.

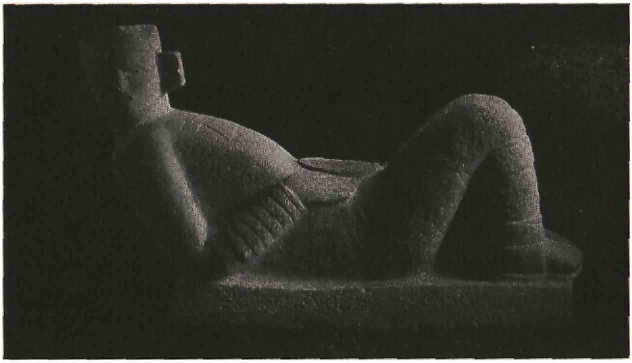
V. LOS DIOSES MUERTOS

"HA MUERTO Pan, el gran Pan ha muerto": desgarradora queja que Thamus, el barquero, oyó repercutir sobre el mar... El mundo está lleno de dioses muertos: el Ormuz de los persas, el Baal de los babilonios y los fenicios, Ra y Horus, de los egipcios, Odín, el supremo dios de los germanos, Zeus y sus compañeros del Olimpo, Huitzilopochtli, Tláloc, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y las otras, innumerables, deidades del México antiguo.

El dios vive porque se cree en él y mientras se crea en él. Su fuerza es la fuerza de la fe de los que creen en él. Un dios sin culto es un dios muerto. Es impotente. Ha perdido su poder divino y sus virtudes mágicas. Cuando llueve, ya no es Tláloc quien riega las siembras; cuando no llueve, no es porque él imponga a los hombres el castigo de la sequía.

El dios muerto es para la posteridad un objeto de la arqueología, de la historia de las religiones y de la historia de la cultura. La estatua de la deidad se torna "escultura", su morada es el museo, santuario de los que buscan edificación en el arte. Gracias al espíritu artístico que confirió forma a los númenes, viven una resurrección —no en su propia esfera que es lo sagrado, sino como obras de arte.

Los fetiches de los negros —tallados como imágenes de deidades o de antepasados— que los marineros llevaron a Europa a fines del siglo pasado, encantaron al público como "curiosidades africanas". Para los pintores Dérain, Vlaminck, Picasso, para el coleccionista Paul Guillaume, para Carl Einstein, autor de un libro sobre *La plástica de los negros*,



Chac Mool Chichén Itzá

El dios muerto es para la posteridad un objeto de la arqueología, de la historia de las religiones y de la historia de la cultura.

significaron una revelación, un "descubrimiento artístico". Se debió esto en parte a una coincidencia casual: su estructura cúbico-geométrica confirmaba la nueva voluntad de arte que, según la enseñanza de Cézanne, consideraba el desarrollo de los valores plásticos como punto de partida de toda creación artística. (Dicho sea de paso: hace poco nos llegó la noticia de que la República de Nigeria compra a precios altos cuantas esculturas africanas se ofrezcan en las subastas y en el comercio de arte regular. Claro que no se trata de resucitar los antiguos cultos, sino de fundar un museo en que aquellas obras se presentarán como documentos de un glorioso pretérito artístico.) En las exposiciones del arte mexicano en París, Estocolmo y Londres, el Chac Mool gozó de gran popularidad. La mayoría de los visitantes que se extasiaban ante él no sabía nada de su pasado divino; sólo un pequeño número de hombres de ciencia estaba interesado en sus antecedentes arqueológicos. No cabe ninguna duda: el entusiasmo que suscitó se debió exclusivamente a sus cualidades artísticas, a la originalidad y perfección de la creación plástica. Es cierto que tendríamos que preguntarnos si el Chac Mool que el espectador de nuestros días admira como obra maestra de la plástica es todavía el mismo dios de la fecundidad a quien los maya-toltecas ofrecían sacrificios.

VI. LOS DIOSES EN EL MUSEO

El MUSEO no sólo es el refugio de los dioses muertos.[1] Conserva también muchísimas creaciones del arte cristiano, que en algunos departamentos forman la mayoría de las obras exhibidas. Cabría preguntar cuál es la impresión que causan en ese entorno radicalmente distinto y poco apropiado para favorecer la contemplación religiosa. La obra misma no ha cambiado, aunque a menudo ha cobrado mayor expresividad gracias a una iluminación adecuada. Y sin embargo, se ha operado en ella una transformación: habla al espectador de manera distinta. Lo que le impresiona en ese mundo museal, que tiene su atmósfera particular, son sus cualidades estéticas, y precisamente ésta es la meta del museo de arte. En el capítulo "Arte, mito y religión" dije que el fiel que en la iglesia se arrodilla ante la imagen de la Madona "no analiza". El museo, en cambio, se esfuerza con todos los medios a su disposición por lograr que el visitante analice sus impresiones artísticas. Trata de darle un criterio para apreciar la peculiaridad creadora de las obras. Le proporciona datos

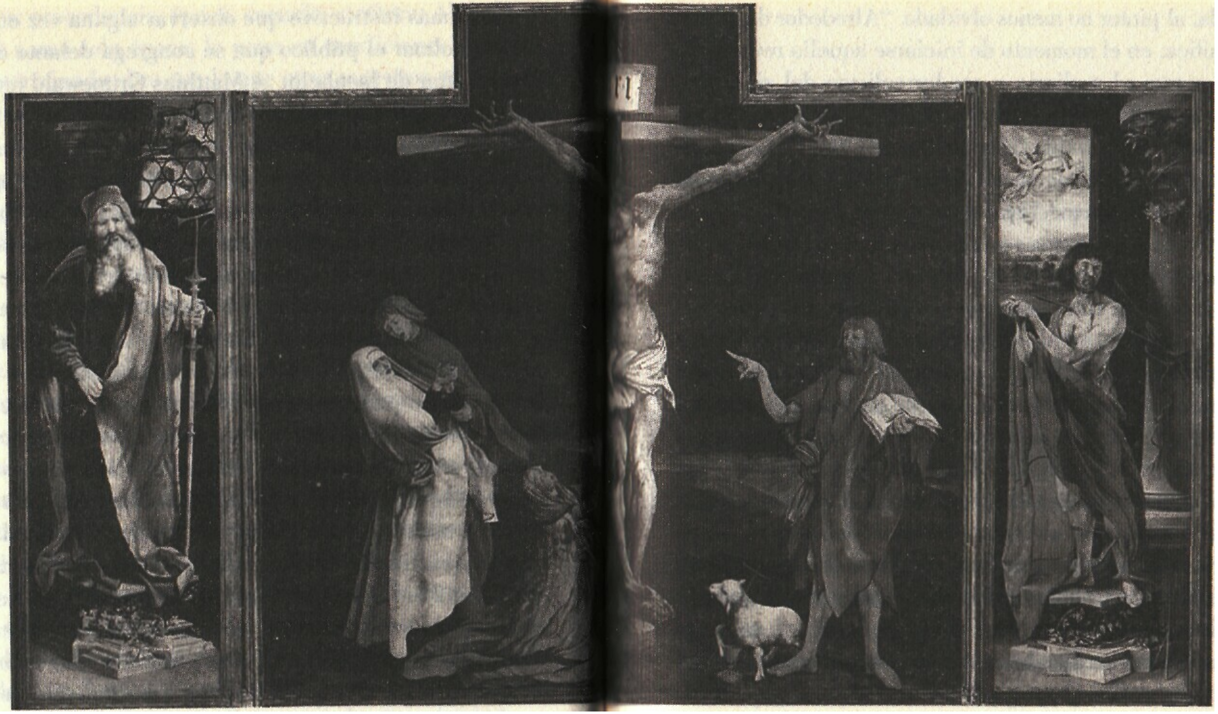
[1] Aunque desde ciertos puntos de vista se puede criticar el museo —al fin tiene sus ventajas y sus inconvenientes como todas las instituciones humanas—, no se puede negar que se le debe la salvación de innumerables obras de arte, que sin él se habrían perdido irremediablemente. Cuando en 1793 se estableció en el antiguo palacio real de París el primer museo público de arte, la finalidad principal que se persiguió con ello era la democratización del arte. Las más importantes obras de todos los tiempos serían patrimonio del pueblo. Cada uno podría vivirlas a medida de su interés y su sensibilidad y formarse un juicio sobre las diferentes épocas, estilos, corrientes y tendencias. Y en lo esencial ésta sigue siendo la idea fundamental que rige la fundación y organización de los museos.

históricos: procedencia, época, escuela, etcétera. Al dedicar una sala a una sola época, lo pone en condiciones de comparar determinada obra con lo que otros maestros crearon al mismo tiempo, de descubrir lo que espiritual y estilísticamente une a su autor con éstos, y lo que lo distingue de ellos. Muchas veces logra mostrar la aportación personal del artista, su "progreso" más allá y por encima del nivel general de la época. En pocas palabras: el museo pone en juego todo su aparato didáctico y psicológico para conseguir que el espectador reconozca conscientemente los valores estéticos, la esencia artística de los objetos exhibidos. Y lo logra a tal grado que no sólo el conocedor, sino la mayoría de los visitantes contempla la obra de arte religiosa más o menos como cualquier otra creación, sin atribuir mucha importancia a su significado trascendental. Y por muy intensa que sea la emotividad religiosa de algún espectador, la sugestión de lo estético es tan fuerte que nadie, aunque quiera, puede sustraerse a ella.

Joris Karl Huysmans, escritor francés de la segunda mitad del siglo XIX, famoso por su novela À *Rebours,* redescubridor de Grünewald, se escandaliza cuando en el museo Städel de Francfort ve colgado al lado de la Virgen del Maître de Flémalle la "inquietante" imagen de una *demi-vierge* (últimamente atribuida a Bartolomeo Véneto), que en vano trata de esconder su perversa lascivia bajo la careta de la más pura inocencia. De las Madonas del Maître de Flémalle dice Huysmans: "La crítica de arte ya casi no tiene nada que ver con ellas. La Virgen pertenece sobre todo al dominio de la liturgia y de la mística. Su lugar está en la iglesia, frente a un reclinatorio... Y al contemplarla tiene uno más ganas de juntar las manos que de tomar apunte". Lo que no le impide hacer extensas reflexiones histórico-artísticas sobre la identidad de ese maestro anónimo conocido como el Maître de Flémalle.

Nada más instructivo que observar alguna vez en el museo de Colmar el público que se congrega delante del retablo del altar de Isenheim. A Matthias Grünewald (cuyo verdadero nombre era Matthias Gothard Nithart) se le encargó un retablo para la iglesia del monasterio de los antonitas. Este monasterio de Isenheim era en el siglo XVI el refugio para las víctimas de una enfermedad horripilante, el Fuego de San Antonio, por fortuna actualmente extinta, que se comía a la gente en vivo: llagas supurantes cubrían el cuerpo, los miembros se desprendían del tronco. Grünewald concibió su soberbia obra como un consuelo y una esperanza para aquellos infelices. Un consuelo, porque a ellos sus propios males debían parecer insignificantes ante la representación inexorablemente realista de los tormentos del Crucificado. Una esperanza: la resurrección (en las tablas interiores del altar) de aquel que había sufrido tan atrozmente su resplandeciente ascensión a la gloria. No hay duda de que la poderosa expresividad de Grünewald nos impresiona todavía en el museo. Pero lo que antes, en el monasterio de Isenheim, era vivencia emotiva de los fieles, se ha convertido en experiencia en gran parte intelectual, fruto de una reconstrucción consciente de aquella vivencia en la mente de personas familiarizadas con la historia y la historia del arte y con las condiciones particulares que determinaron la creación del altar. Lo que en nuestros días conmueve espontánea y violentamente a los ánimos es la grandiosidad de la concepción artística y la maestría de la realización.

Durante siglos el retablo no despertó interés alguno, a pesar de su valor profundamente humano y religioso. El arte alemán, que después de Durero y Holbein dirigió su mirada a [taha, tomó otros caminos. Ya no había ninguna comprensión para el lenguaje de formas de Grünewald. Sólo alrededor de 1900 se redescubrió la obra maestra caída en olvido



Retablo del altar de Isenheim, por Grünewald.

Lo que antes, en el monasterio de Isenheim, era vivencia emotiva de los fieles, se ha convertido en experiencia en gran parte intelectual.

y, con ella, al pintor no menos olvidado. "Alrededor de 1900" esto significa: en el momento de iniciarse aquella revolución artística contra el realismo y seudorrealismo del siglo XIX, gracias a la cual la obra de arte ha vuelto a ser expresión de lo espiritual. Grünewald, del mismo modo que El Greco, es considerado la justificación histórica de esa nueva voluntad de arte. Así, la resurrección del retablo de Isenheim —que en el curso de los últimos sesenta años ha llegado a ser una de las pinturas más populares— es una resurrección estética, que se debe al entusiasmo de conocedores y artistas.

En el perspicaz y valiente libro del padre Régamey *Art sacré au XXe siècle?,* el autor se pregunta hasta qué punto el problema, ya de por sí complicado, de un arte sagrado moderno se complica aún más por la intelectualización de la vivencia artística y por la enseñanza de la "apreciación artística" fomentada en todas partes. (Una inmensa organización al servicio de esa "apreciación" del arte moderno es, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.) El padre Régamey habla del "vicio de razonar". Y quizá el peligro inherente a esa nueva concepción del arte religioso consista en que sacrifica hasta cierto grado los sentimientos religiosos, anclados —como todo sentimiento— en el reino de lo irracional. De allí el fenómeno aparentemente paradójico de un rechazo por parte de no pocos conocedores y amantes del arte profano de nuestros días.

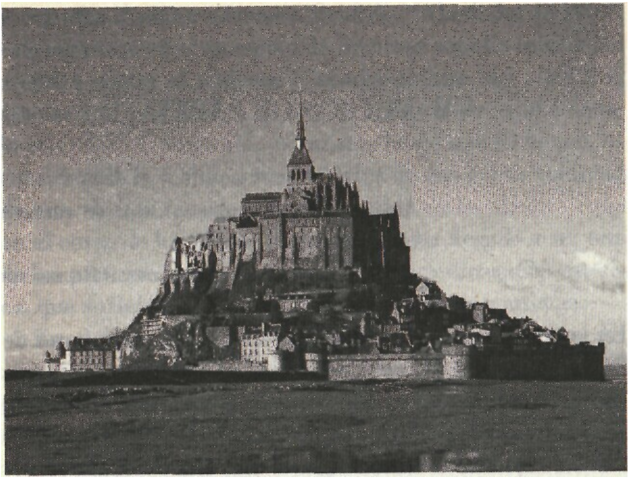
VII. EL DIOS DE PAPEL

Almas de papel impreso... que se vuelven cada vez más mediocres.

FRIEDRICH NIETZSCHE

ENEL mundo medieval, el edificio más alto era la casa de Dios, la catedral. "Corona de la ciudad" —para usar la frase de un arquitecto contemporáneo— y su emblema, a la vez que símbolo de la fe, dominaba el paisaje que la rodeaba.[1] La catedral de Ulm, la iglesia más alta del mundo, yergue su torre (de ciento setenta metros de alto), como un dedo índice que señala hacia arriba, hacia el cielo. La ciudad gótica, tal como aún podemos admirarla en Brujas la Muerta, la formaban callejuelas angostas y angulosas. Las casas de los burgueses, sin espacios vacíos entre ellas que las dejaran respirar, estrechamente apretadas, como si buscaran apoyo una en la otra, se agrupaban alrededor del cen-

[1] El Talmud prescribe que la sinagoga sea el edificio más alto dentro <le la comunidad. Si a los judíos (que vivían apenas tolerados, y con frecuencia ni esto, en las ciudades medievales) se les permitía erigir una sinagoga, ésta no debía llamar la atención. En las primeras sinagogas construidas en Alemania, las de Worms y Regensburgo, ni siquiera se atrevieron a colocar la entrada en la fachada principal; medio oculta, modesta, se encontraba situada en una de las fachadas laterales. Había que renunciar a un portal que llamara la atención, lo que habría podido producir un efecto provocativo y ser causa de progromos. ¿Cómo era posible entonces cumplir ron lo que exigía el Talmud? Se colocaba en el techo una vara alta, de la que se suponía que los no judíos no la vieran y de cuyo significado simbólico no debían saber nada. Esta vara documenta elocuentemente la situación de opresión en la que estaban condenados a vivir esos judíos exiliados.



Mont Saint-Michel. Francia

En el mundo medieval, el edificio más alto era la casa de Dios, la catedral.

tro espiritual. En la Abadía de Benedictinos del Mont Saint-Michel, en el norte de Francia, otro vestigio de la Edad Media, la misma naturaleza está incorporada a su estructura: el cerro rocoso sobre el cual está erigida, le sirve de zócalo. Abajo, acomodadas en diferentes estratos horizontales, las construcciones profanas: casas y casuchas. Humildemente están acurrucadas a los pies del símbolo divino, y su humildad lo vuelve aún más grande e imponente.

Arriba y abajo: estos términos no sólo expresan un antagonismo espacial; expresan asimismo diferentes categorías de rango y valor. El orbe medieval está organizado de acuerdo con una jerarquía en forma de pirámide. En la cúspide se halla la iglesia, suprema autoridad espiritual y moral. La disposición de los "estados", uno por encima del otro, separados por abismos imposibles de salvar, se destaca con nitidez en el espacio aéreo. Muy arriba —como ya se dijo— la iglesia. Muy abajo, en chozas que casi no sobresalen del suelo, el campesino. Sobre éste el burgués, que ya tiene la ambición de coronar su casa estrecha con un aguilón escalonado. Y, como estado dominante, el caballero que, no reconociendo ningún poder mundano por encima de él, provee su castillo de torres y torrecillas, para hacer bien patente su alta posición.

También la transformación estructural que se opera en la economía del medievo agonizante se expresa en la arquitectura. Cuando debido al invento de la pólvora, el arnés y la lanza empiezan a convertirse en quincalla y el castillo en monumento arcaico; cuando el desarrollo del comercio de ultramar y el crecimiento de las ciudades hacen florecer los oficios, los burgueses, empeñados en no quedarse a la zaga de los caballeros feudales, a quienes ya han superado por lo menos económicamente, erigen construcciones que deben impresionar por su altura. Así surgen los grandiosos ayunta-

mientos, como los de Lovaina, Bruselas, Lubeck, y las casas de las cofradías —no menos suntuosas— , como el célebre Bazar de los Comerciantes de Paños de Ypres, la Casa de los Marineros en Gante, la "Knochenhauer-Amtshaus" (Casa del Gremio de los Carniceros) de Hildesheim. El altar de Gante, con el cual empieza en el siglo xv un nuevo estilo artístico, el del realismo neerlandés, es donación de un burgués acomodado: el burgomaestre de Gante, Jodocus Vijdt. Con los retratos del donador y de su esposa, que Jan van Eyck introduce en la imagen pintada en el lado exterior del altar, el burgués se vuelve también objeto de la representación pictórica.

A pesar de la *prosperity,* el ganar dinero —y mucho más aún lo que llamamos "hacer dinero"— era algo de lo que la gente se avergonzaba. Se tenían presentes las palabras de Jesucristo: "No hagáis tesoros en la tierra... mas haced tesoros en el cielo". Se recordaban también las máximas de Santo Tomás de Aquino. Evocando la escena en que Cristo echa del templo a "todos los que vendían y compraban en él", hace una distinción entre el tráfico mercantil, que persigue el fin de proveer a la población, con módica ganancia, de las cosas necesarias para vivir no con fines de lucro, "sino como estipendio de su trabajo" y ese otro tipo de comercio que ve "el último fin en el lucro" y que "es vituperado con justicia", como se expresa. Los ricos temían que las pingües ganancias obtenidas gracias a la próspera economía de las ciudades pudieran poner en peligro su eterna salvación. Ser rico no era "distinguido", era hasta cierto punto penoso y casi un pecado. Así, para no condenarse, muchos de los nuevos ricos legaron su dinero a la Iglesia o a las instituciones caritativas.

En el México antiguo era perfectamente natural que el templo fuera la más grande e imponente de las construcciones erigidas por la comunidad, y también que ocupara un lugar adecuado, es decir un lugar muy alto, cerca del cielo,

en que moraba la deidad. "... le hicieron altar tan alto, que pareciera que de él podía ser fácil subir al cielo", dice Torquemada, refiriéndose a la pirámide más alta de América, la de Quetzalcóatl en Cholula. La pirámide no es sino el gigantesco zócalo del santuario ante el cual se hallaban la estatua de la divinidad y la piedra de sacrificios; zócalo que servía al único fin de elevar al templo, la imagen y el altar hacia la esfera de lo sagrado. La arquitectura maya, henchida de inquietud artística, inventa la crestería, construye en Tikal las "torres-pirámides" (entre las cuales hay algunas de setenta metros de altura), para dar un aspecto grandioso al nicho del templo, de suyo pequeño e insignificante. En el México antiguo —a diferencia de lo que ocurre en Europa, tierra erizada de torres— no existe la torre en los edificios profanos, con una sola excepción: el palacio de Palenque. Pero muy posiblemente esta construcción era un observatorio, es decir, un edificio destinado a un fin ritual: a la observación astronómico-religiosa de los astros. Todo el ingenio, todo el estupendo talento pictórico y plástico de los pueblos precortesianos se empleaba para prestar esplendor al templo y a la pirámide. Allí, como en la catedral gótica, el fausto artístico era adoración.

Prescindiendo de los nobles mayas y de la última etapa de los imperios azteca y de Texcoco, la gente vivía en modestas habitaciones, construidas casi exclusivamente con materiales deleznables. Esto explica por qué casi no han quedado huellas de las construcciones profanas del México antiguo. El impresionante contraste entre una arquitectura espléndida, de poderoso aliento artístico, testimonio de extraordinaria energía creadora puesta al servicio de lo divino, y un tipo de construcción mezquino y pobre, fruto de un esfuerzo mínimo, para satisfacer las necesidades terrestres, hace patente la diferencia entre el lugar que dentro de la jerarquía de



Tikal Guatemala

La pirámide no es sino el gigantesco zócalo del santuario ante el cual se hallaban la estatua de la divinidad y la piedra de sacrificios.

valores se asigna a la religión y, por otra parte, a la vida profana del hombre. El hombre es un fenómeno efímero, y pasajera su estancia en la tierra. Lo permanente, lo que era ayer y será mañana, son los dioses.

El uso de la moneda, escribe Landa *(Relación de las cosas de Yucatán),* lo conoció el Nuevo Mundo por conducto de los españoles, "aunque los indios habían pasado y podían pasar sin ella". Su régimen económico era el comercio de trueque. Se trocaban mantas por esclavos, sal por vasijas cerámicas y artificiosos trabajos de jade, navajas de obsidiana y puntas de dardos por pieles de jaguar y plumas verdes de quetzal, estimadas como preciosidad. Para "liquidar los saldos", si me permiten expresarme así, existía una especie de sustituto del dinero: el grano de cacao. En una de las relaciones enviadas por Cortés a Carlos V de Alemania, I de España, leemos: "Todas las cosas necesarias pueden comprarse en los mercados, y en otras partes, a cambio de cacao". (El grano de cacao dura sólo determinado tiempo. El dinero-cacao no es, pues, "estable", como dicen los economistas. Pedro Mártir de Anglería, primer historiador de Sudamérica, lo elogia por esto. "¡Oh, dinero bendito, que protege a sus dueños contra la peste de la avaricia!, pues este dinero no lo pueden enterrar, ni tampoco guardarlo por mucho tiempo.")

La existencia de una población agraria dependía en forma decisiva del suelo, cuyo cultivo aseguraba la alimentación. El suelo no era propiedad privada; era, y nunca dejaba de serlo, propiedad colectiva del *calpulli* (comunidad). Un "consejo de ancianos" distribuía las parcelas entre las diferentes familias, de acuerdo con el número de miembros. (Un caso excepcional son, en la época tardía del imperio azteca, las tierras conquistadas en las expediciones bélicas: se consideraban propiedad del soberano, que las regalaba en su mayor parte a los generales victoriosos.)

Para el hombre precortesiano —cosa difícil de comprender en nuestros tiempos— el tener o no tener dinero no era problema, al menos ninguno de importancia; por lo tanto, no podía causar en su conciencia los tremendos destrozos que son un fenómeno concomitante de la economía monetaria. Los conquistadores contaban a los indios, para explicarles su insaciable sed de oro, que su rey padecía una grave enfermedad que sólo podía curarse con el metal amarillo. Se ha conservado una frase de Moctezuma —quizás apócrifa—, respuesta a la asombrada pregunta de Cortés de por qué no hacía uso de su oro: "No se sacrifica al pajarito que nos alegra con su canto".

En el panorama actual de las grandes ciudades, el templo ya no es el edificio más elevado. Existen todavía las viejas iglesias, maravillas de la arquitectura, y se construyen nuevas, y hay feligreses para llenarlas todas. Pero junto a ellas se yerguen los monumentos de una nueva edad: los rascacielos, sede de los bancos y las grandes empresas, íntimamente vinculados con la política y rectores de la economía, convertida en poderoso factor de la vida moderna, se imponen también en el terreno arquitectónico. El progreso técnico, aprovechando en la arquitectura los métodos de la ingeniería moderna, ha creado el rascacielos de innumerables pisos, símbolo de su papel preponderante. Como otro elemento nuevo en el paisaje urbano tenemos las torres de los cines, prueba de la fantástica atracción que la pantalla ejerce sobre las grandes masas y expresión de un poder importantísimo en la vida moderna, casi desconocido en tiempos pasados: la propaganda. Así como las estrellas transmitían su mensaje a la Antigüedad, así le hablan al hombre moderno los anuncios luminosos.

El dinero, prescindiendo de su función en la economía nacional, sobre la cual no me siento autorizado a hablar, es

un factor psicológico de primer orden: en la sociedad de nuestros días no sólo determina la posición social del individuo; la conciencia de tener dinero o de no tener bastante dinero es hoy para la mayoría de las personas una de las circunstancias que norman su conducta frente a las cuestiones vitales.[2]

La esclavitud en cuanto a falta de libertad corporal está abolida. La ha sustituido otra esclavitud, mucho peor, que ni siquiera suelta al hombre durante el sueño y en sus sueños: la esclavización por el dinero. Perseguido por las angustias y complejos en torno al dinero —versión moderna de los temores al infierno que fustigaban a la humanidad en la Edad Media tardía—, el hombre no se da cuenta de que, viviendo al margen de la vida, se ha vuelto un autómata, impulsado por un mecanismo absurdo, absurdamente dinámico, impulsado también por el miedo de sucumbir antes de tiempo en la lucha por la vida, es decir, de sobrevivir a su dinero.

Para innumerables personas, para todos los que viven "al ritmo de su tiempo", el dinero es la medida de todas las cosas. Lo que no puede expresarse como valor monetario, propiamente no existe para ellos o, por lo menos, carece de interés, es asunto de bohemios y poetas, es decir, de chambones y neuróticos, cuya locura consiste en" producir algo que no tiene valor cotizable. Ganar dinero es lo que justifica y da sentido a la vida del hombre de hoy. Todo lo demás "no es serio". Estados Unidos, tierra de las fortunas fabulosas, es el país más "serio", a la vez que el más fantástico. En

[2] Bertold Brecht hace decir a un personaje de su obra *Mahagonny:*

> Por eso estás condenado a muerte,
> Paule Ackermann.
> Por falta de dinero,
> que es el crimen mayor
> que ocurre en el ancho mundo.

torno a "hacer fortuna" gira el cuento de hadas moderno. En los viejos cuentos, la bella durmiente del bosque es redimida por el beso del hermoso príncipe. Al protagonista del cuento de nuestros días lo espera como premio una cuenta en el banco y un lote de acciones; es el lavador de platos, el bolero que en la última página se nos presenta con ancha sonrisa, convertido en rey del acero o rey de las ciruelas. El otro día leí en un periódico: "La guerra es aceptada gustosamente, porque enriquece al hombre". El austríaco Karl Kraus, uno de los espíritus más perspicaces de nuestra época, hace decir a un personaje de *Los últimos días de la humanidad,* visión dantesca en que el hombre de hoy es examinado como un cultivo de bacilos bajo el microscopio: "Quien no se enriquece en esta guerra no merece vivirla".

El dinero (una abstracción, una cifra impresa en un pedazo de papel) es la realidad, la única en que el hombre cree todavía con absoluta e íntima convicción. En un estudio mío sobre la "Fantasía mítica" *(México en la cultura,* núm. 345) hablo de la "mística del número", en el que el México antiguo encontraba una confirmación de la unidad del cosmos. El hombre moderno ha descubierto una nueva unidad, que es para él suma, compendio y explicación de todos los fenómenos de la vida: el dólar. Los santuarios de esta religión son las oficinas equipadas con teléfono, fichero y máquina calculadora, sus sumos sacerdotes se llaman gerentes o director general. Su *tonalámatl,* mediante el cual éstos establecen sus vaticinios, son las estadísticas comerciales, los boletines del mercado, las cifras de ventas, los balances; y en lugar de dirigir sus miradas al cielo estrellado, exploran los horizontes políticos, ansiosos de descifrar los augurios —felices o funestos— que pueden leerse en ellos. Schleiermacher define el sentimiento de pequenez e impotencia que embarga al hombre frente a la omnipotencia divina como "sen-

timiento de dependencia". ¿Acaso los oligarcas del dinero, dueños y señores del mundo —según ellos— no se hallan desamparados, en tremenda dependencia de su omnipotente dios, el dólar? El infierno que los hace temblar, como el infierno cristiano hacía temblar a los contemporáneos del Bosco, se llama *crisis.*

En medio de este mundo,[3] José Clemente Orozco pinta con el *ethos* y la ira de un profeta bíblico el mural "Cristo destruyendo su cruz" (en la Baker Library del Dartmouth College, Hannover, New Hampshire). Al fondo, cañones, tanques, aviones, submarinos; matanzas y sus víctimas. La belleza —una columna griega que yace en el suelo— destruida, pisoteada; la sabiduría —una estatua de Buda—, derribada. Un Cristo de quien se apodera el espanto, después de diecinueve centurias de civilización cristiana, ante lo que la humanidad hizo de su enseñanza y que, maldiciendo la abominación del mundo, destruye, con el hacha de carpintero, su propia cruz...

3 Últimamente salieron en los Estados Unidos dos ediciones de una Biblia estilo *Reader's Digest,* en que está suprimido todo lo que parece inútil para el "cristiano apresurado". En una de ellas se logró reducir las setecientas setenta mil palabras de la Sagrada Escritura a doscientas mil, triunfo superado aun por la segunda, en que ya sólo quedan ciento cincuenta y cuatro mil.

VIII. DE LOS ESTILOS SAGRADOS

La religión es la experiencia de lo sagrado.
RUDOLF OTTO, *Lo sacro*

CADA uno de los estilos sagrados expresa determinada vivencia religiosa. El ansia metafísica es tan antigua como la humanidad y tan nueva como cada hombre nuevo con quien nazca el deseo de dar sentido a ese eterno misterio que es la vida. Van Gogh escribe a su hermano acerca de un dibujo suyo que representa a un pobre viejo: "En este dibujo quería yo expresar... que una de las pruebas más fuertes de la existencia de *quelque chose là-haut* en que creía Millet, de la existencia de un Dios y una eternidad, me parece ser la expresión indeciblemente conmovedora —quizá por completo inconsciente— de un anciano como éste, que está sentado, tranquilo, en el rinconcito junto al hogar. Se manifiesta allí una nobleza, una distinción, que no puede estar destinada a los gusanos". Y Vincent agrega: "Con toda mi falta de fe soy una especie de creyente". Para él lo divino no era un elemento fuera y por encima de las cosas, sino una fuerza que actúa dentro de las cosas mismas. En todo lo que existe buscaba y veía lo eterno. En alguna ocasión explicó a su hermano: "Creer en Dios, con esto no quiero decir que debes creer todas las sentencias de los predicadores, ni las habladurías y jesuitismos de las comadres santurronas... Creer en Dios, con esto quiero decir: sentir que existe un Dios, y no un Dios muerto y disecado, sino un Dios vivo, que con irresistible fuerza nos obliga a amar cada vez más". Para él,

como también para Rembrandt, la experiencia religiosa es una experiencia individual; no está ligada a ninguna religión. Una religiosidad típicamente moderna, que sustituye a Dios por el concepto de lo divino.

De este estar penetrado por Dios resulta la vivencia religiosa; de allí nace asimismo la fuerza que convierte el sentimiento religioso en convicción religiosa.

En las sociedades en que el individuo sólo existe dentro del grupo y para el grupo al que pertenece, no puede haber sino convicciones comunes, tanto sociales como religiosas. La comunidad es un concepto asociado desde tiempos inmemoriales con el de lo religioso; es propiamente uno de sus supuestos. La frase *Unus Christianus, nullus Christianus* (un cristiano no es ningún cristiano) vale para todas las religiones. Antes de nacer el cristianismo, que se presenta como religión universal, la deidad preponderante es el dios tribal. Un dios tribal es aún Jehová, "el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac, el Dios de Jacob", como lo llama la Biblia. Cristo manda a los apóstoles hacia todos los países de la tierra, para predicar el Evangelio.

La comunidad religiosa es la colectividad por excelencia, puesto que, más allá de lo puramente material, constituye una unión en lo espiritual y lo anímico. Significa vida y vivencias colectivas, modeladas por las mismas convicciones o, como se expresaría un creyente, "guiadas por la mano de Dios". La comunidad religiosa existía antes que el Estado. Es ella la que otorga a los usos y costumbres la validez de una ética y una ley: la ética y la ley de la tribu. El culto, que convierte las concepciones espirituales y metafísicas en realidad social, hace nacer el arte, al que le toca crear los símbolos adecuados. Para el culto es una necesidad reforzar hasta lo máximo el vigor de los símbolos, hacer de ellos una experiencia de todos; para poner la creación artística a su

servicio, debe colectivizarla, por así decirlo. Gracias a la consagración que confiere a la obra de arte —la bendición del retablo que se coloca en la iglesia, la inserción de oro o de jade en el pecho de la estatua de una divinidad del México prehispánico—, gracias a la fuerza milagrosa que le atribuye el creyente, la adoración que le brinda y la leyenda que teje alrededor de ella, la obra se vuelve encarnación de lo divino. La tradición, legada *de* una generación a la otra, inculcada al hombre desde su infancia, contribuye a convertirla en un valor vivencial, grabado en la conciencia y el inconsciente. Así como el culto logra crear una nostalgia colectiva mediante conceptos como Gólgota, Sión, Meca o, en el México antiguo, Tamoanchan, la tierra del origen, el paraíso perdido, así logra dar a la imagen de la divinidad el rango de un signo bajo el cual millares y millones de personas se juntan en una comunidad espiritual y anímica. Un ejemplo característico es la imagen de la Virgen de Guadalupe, que, pendón en la lucha por la Independencia, se convirtió en el símbolo nacional y religioso de México.[1]

La ejecución del ritual —la misa, la danza sagrada, los sacrificios—, que une a las multitudes en una actividad común, convierte a los individuos en miembros de un grupo homogéneo, de concepciones y convicciones comunes.[2] La

[1] Esa clase de colectivización sucede también fuera de la esfera de lo religioso. Aparte de los lugares conmemorativos nacionales, como el Dôme des Invalides con el sepulcro de Napoleón, hay ciertas obras que se imponen a tal grado a la fantasía de amplios sectores de la población que se vuelven emblemas; por ejemplo, la Torre Eiffel en París, la Estatua de la Libertad en Nueva York, el Kremlin en Moscú, el León de San Marcos en Venecia. Otra categoría, parecida, la constituyen los símbolos regionales, como en España el Escorial, en Alemania el Jinete de Bamberg, en Austria la Catedral de San Esteban de Viena, el Hradschin en Praga, la Casa de Rubens en Amberes, el Manneken Pis en Bruselas.

[2] Es un recurso del que se sirve asimismo la propaganda política de nuestros días. Mediante actividades comunes —desfiles, manifestaciones



El nacimiento de la *virgen, fresco de Ghirlandaio en Santa María Novella, Florencia, representa una escena mundana, que sólo por su título está ligada con la tradición bíblica.*



Maestro Francke *Nacimiento de Jesús* 1424

Fantasía gótica, dirigida hacia lo celeste, confiere al suceso plasticidad dentro de la esfera de lo milagroso.

erección de templos, pirámides, pagodas, los junta en un trabajo común. El arte al cual sirven es, por su naturaleza, arte colectivo. Y de acuerdo con esta naturaleza suya sólo puede ser "arte comprometido". Pero, a diferencia de lo que hoy así se llama, el arte religioso no es polémico... Para el hombre que, como ser espiritual, se niega a aceptar el absurdo de una vida limitada a la mejor satisfacción de las necesidades materiales, debe contestar la pregunta por el sentido de ese misterio que es la existencia humana. El mensaje pintado por Giotto en las paredes de la Iglesia Mayor de Asís y de la Capilla de l'Arena de Padua, significó para el ocaso de la Edad Media consuelo y elevación por encima del caos que el hombre veía en el acontecer terrestre.

El que el arte sacro haya perdido en ciertas épocas ese carácter de arte colectivo manifiesta un debilitamiento del sentir religioso, origen de la tendencia a valerse de detalles mundanos para dar a las obras el atractivo de cosa contemporánea. Un ejemplo: *El nacimiento de la Virgen,* fresco de Ghirlandaio en Santa María Novella, Florencia, representa una escena mundana, que sólo por su título está ligada con la tradición bíblica. Santa Ana, vestida como distinguida dama florentina, está sentada, atendida por su servidumbre, en una habitación artísticamente amueblada de su palacio. Pilares renacentistas, con hermosos ornamentos, apoyan el techo; la pared, revestida de madera, muestra incrustaciones preciosas. Por encima de la moldura se despliega un friso de *putti.* Damas suntuosamente ataviadas han venido a ver a la parturienta. (De la misma manera, es decir, como un evento mundano, Andrea del Sarto pinta *El nacimiento de la Virgen*

callejeras, coros hablados, conmemoraciones cívicas— procura crear un espíritu colectivo. Con el fin de aprovechar el arte para sus propósitos, tuvo que desarrollar un estilo especial, cuyo valor consiste precisamente en su eficiencia propagandística.

en el fresco que adorna la iglesia de la Santa Annunziata en Florencia.) Comparemos con aquellas obras renacentistas la espontaneidad y, también, la ternura de otra escena de nacimiento, la del Niño Jesús, en uno de los retablos del *Altar de los marinos en la ruta de Inglaterra* del maestro Francke en la *Kunsthalle* de Hamburgo. Fantasía gótica, dirigida hacia lo celeste, confiere al suceso plasticidad dentro de la esfera de lo milagroso. Y elevar espíritu y alma de los fieles hacia lo celeste fue la meta del arte de este maestro nórdico, que por encima del cielo estrellado ve —quisiéramos decir: que ve materialmente— a Dios Padre.

El San Sebastián de Mantegna es un Apolo griego, cuyo cuerpo está penetrado —para no decir: adornado— por flechas. Joris Karl Huysmans *(Trois églises et trois primitifs)* se indigna por "la mezcla altamente indecente de Venus y la Virgen". Dice que se confundía la mitología con la Biblia; que a Botticelli una misma mujer le servía de modelo para la Venus y para la Madona.

Benozzo Gozzoli, discípulo de Fra Angélico, de cuyas vírgenes se ha dicho que son "oraciones pintadas", recurre en la capilla privada de los Médicis en el palacio Riccardi al tema de los Reyes Magos, para realizar un fastuoso despliegue de jinetes: centenares de figuras —retratos de los aristócratas florentinos—, vestidas con valiosos brocados; al frente de ellos, como Reyes Magos, Lorenzo y Cósimo de Médicis, y el hijo de éste, Piero. En los arreos de los caballos resplandecen el oro y las piedras preciosas que los adornan. La cabalgata pasa por el ondulado paisaje de la Toscana, que el pintor describe en toda su espléndida belleza. Escenas de cacería están insertas para amenizar esta creación gigantesca, que desde el punto de vista artístico es sin duda una de las obras maestras del siglo xv.

Hasta la imagen del diablo es humanizada en el sentido

del ideal clasicista. Mientras que la Edad Media lo representa como monstruo, con una cara grotesca, con el cuerpo cubierto de pelambre hirsuto, con orejas largas, cuernos y patas de chivo (como en el portal de Moissac y en Souillac), ahora se está convirtiendo en sátiro o fauno o centauro (Villeneuve). El diablo de Luca Signorelli en el Juicio Final de la Catedral de Orvieto, que vuela al infierno con la gran Babel montada en su espalda, evoca el rapto de Europa. A pesar de sus cuernos y sus anchas alas de murciélago, da la impresión de vigorosa y sensual virilidad. Y parece que, gracias al atractivo aspecto de este maligno, el infierno ha perdido gran parte de su horror para la mujer que se agarra de él. Con Goya, a fines del siglo XVIII, el diablo recupera su personalidad de monstruo horrendo.

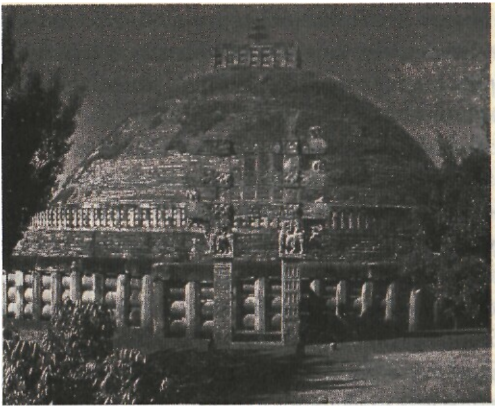
Werner Weisbach *(El arte de la Contrarreforma)* dice: "Les importaba poco que una obra de arte interpretara un tema religioso en un sentido propiamente cristiano... Todo se apreciaba desde el punto de vista humanista-estético y el gusto personal del amante del arte que la había encargado. Casi no se pensaba en una comunidad de creyentes a cuyas miradas se expondrían las obras." Savonarola se dirige a los artistas, con furia, con el celo de los profetas bíblicos: "Cometéis terrible pecado pintando a ésa y a aquélla en las paredes de la iglesia, de modo que la gente en la calle puede decir: 'ésa es Santa Magdalena y aquí está San Juan, y aquélla es la Virgen. Vestís y ataviáis a la Virgen como a vuestras cortesanas y le dais los rasgos de vuestras amantes'".[3]

3 "A esta actitud mental se debe la creación, en el siglo xv, de los ángeles muchachas, que, dotados de todos los encantos de la belleza femenina y adornados con coronas de flores, sirven más a propósitos estéticos que a fines religiosos" (Künstle, *Ikonographie der Christlichen Kunst).* En el arte antiguo cristiano y en el de los principios de la Edad Media, los ángeles son jóvenes masculinos; sobre algunos sarcófagos romanos se encuentran ángeles barbudos (Schultze, *Archäologie der Christlichen Kunst).*

Miguel Ángel, que en su juventud escuchaba atentamente a Savonarola, fue quien devolvería al arte religioso, en la Capilla Sixtina y en el Juicio Final, su cualidad esencial, la de lo sublime.

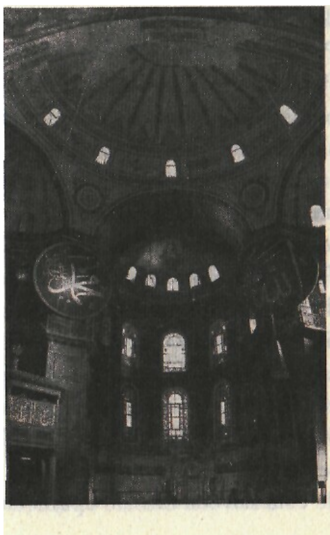
El budismo, para el que la redención del sufrimiento es la disolución en la Nada, crea para esta concepción suya la simbólica fortuna arquitectónica de la *stupa o dagoba.* La cúpula, que en Oriente se sabía construir mucho antes que en Europa, se utiliza para erigir un cuerpo constructivo que tiene aproximadamente la forma de una campana colocada sobre la tierra o, según la tradición de la India, de una burbuja, el más efímero de los fenómenos. Su remate superior, que durante una evolución de centurias va ganando altura, para finalmente volverse pagoda, es una estructura sobrepuesta en forma de parasol, que simboliza a la higuera bajo la cual le llegó a Buda la inspiración. Algunas de las *stupas,* la más lamosa de las cuales es la de Santshi, contienen reliquias de Buda, como un diente suyo, solemnemente conservado en Polonnaruwa, en Ceilán. Un diente del "sabio" y nada más. Pero éste no es el verdadero propósito de la arquitectura budista. La *stupa* es forma simbólica monumental, expresión de una idea religiosa.

El cristianismo adopta la cúpula en la construcción de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla. (Los dos arquitectos asiáticos que erigieron esta iglesia eran Anthemis de Tralles e Isidorus de Mileto.) Se sostiene que la construcción de Santa Sofía, orientada geométrica y astronómicamente, tiene un sentido "cosmológico". La redondez de la cúpula, la perfección de su forma abstracta, representa, de acuerdo con la tradición oriental, la bóveda celeste; se abomba sobre los cuatro brazos, de un mismo largo, de la cruz griega, que se cortan en ángulo recto. Sobre el fondo de mosaicos de oro de esta bóveda celeste aparecen, como enviados a los hom-



Stupa de Santshi, India.

El budismo, para el que la redención del sufrimiento es la disolución en la Nada, crea para esta concepción suya la simbólica fortuna arquitectónica de la stupa o dagoba.



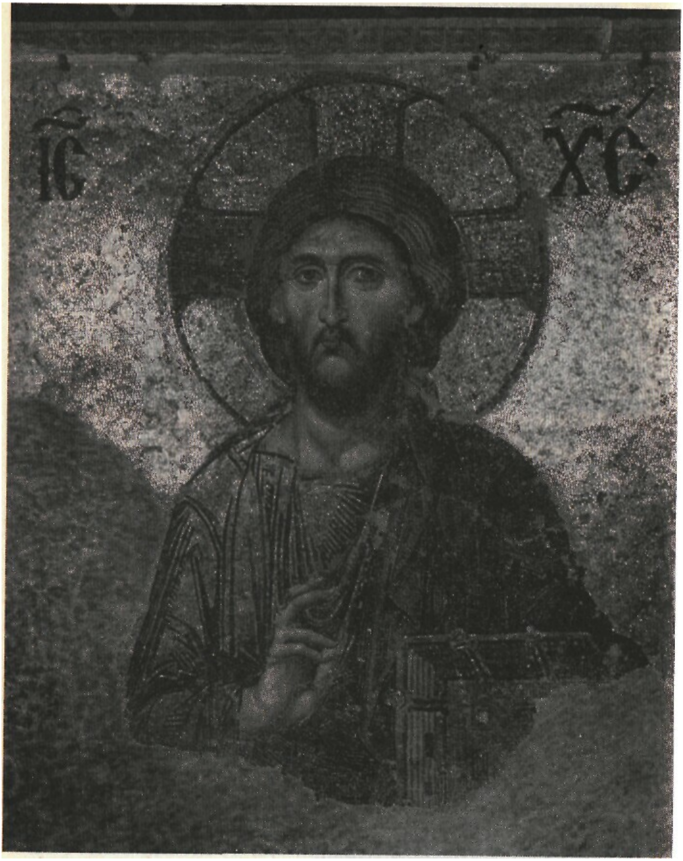
El cristianismo adopta la cúpula en la construcción de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla.

bres desde la esfera sobreterrenal, las figuras sacras y los símbolos sagrados. La cúpula es aprovechada para crear un nuevo espacio, que corresponde a la idea cristiana de la formación de la comunidad en el espíritu del Señor. Alrededor del altar, lugar de la Sagrada Comunión, en torno al cual se reúnen los creyentes, se elevan los muros que sostienen la cúpula.

Bizancio acentúa la majestad de lo divino. Inventa al Cristo entronizado, al Pantocrátor. El Pantocrátor no era una imagen de Cristo, sino un concepto. Las sagradas personas irradian un esplendor que no es de este mundo; están representadas con rigor hierático, en el estilo ceremonial usado también para que luzcan su dignidad los emperadores y emperatrices bizantinos.

El hombre medieval es un apasionado buscador de Dios. Aquella promesa que Dios es para él la debe realizar medíante su vida. Su pesadilla es haber nacido como ser humano, como ese ser débil, expuesto a miles de tentaciones; el haber nacido en un mundo que, debido a la maldición del pecado original, no es sino seducción al pecado. Uno de los temas preferidos del arte de aquel tiempo es la lucha de las virtudes contra los vicios. Otros son el Juicio Final —que ocupa en la catedral el más llamativo lugar, el tímpano del portal de la fachada oeste, el Apocalipsis y el fin de Jerusalem, según la profecía de Cristo. Por eso cuando el artista románico trata este tema, es como si se abriera el cielo, como si se revelara al creyente algo de los misterios normalmente ocultos a su mirada.

La angustia del hombre medieval es la discrepancia entre una realidad que se impone como tal y esa realidad que será el reino de Dios. El piadoso, para quien, de acuerdo con el Evangelio según San Juan, todo lo que está en el mundo es placer de la carne, placer de los ojos y vida sober-



Basílica de Santa Sofía

Bizancio acentúa la majestad de lo divino. Inventa al Cristo entronizado, al Pantocrátor.

bia, se aparta del mundo terrenal, lo niega, lo condena. La ascética se convierte en ideal vital, el convento en refugio. También el arte se retrae detrás de los muros de los monasterios que, junto con las cortes, estrechamente unidas con ellos, eran los centros espirituales. Las obras más impresionantes de la época las crearon artistas con hábito monacal.

Carlomagno adapta en la capilla de su palacio en Aquisgrán la planta octogonal de San Vitale en Ravena, manda traer columnas de mármol y pórfido de Ravena y Roma y llama de Constantinopla maestros y artesanos para que ejecuten los mosaicos de la cúpula. El arte románico, aunque inspirado en el bizantino, se vuelve violenta protesta contra este estilo de representación ceremoniosa. Estilo incompatible con la idiosincrasia artística de los pueblos germánicos al norte de los Alpes, varios de los cuales avanzan hacia el sur, entre ellos los visigodos que llegan a España. La conciencia del propio ser, la confianza en él, que se manifiesta en las obras bizantinas, no sólo es ajena a su ímpetu fáustico, a su nórdica inquietud, para la cual todo lo finito sólo tiene importancia en cuanto es revelación de lo infinito, sino que la siente como una forma especial de autoengaño, contra la cual se opone enfáticamente. Su emoción, que es sufrimiento a la vez que elevación, se descarga en un dinamismo, en un éxtasis, que brota como llama de las creaciones de la época. Época que ve la existencia terrenal como algo que debe superarse; para la cual el mundo de los fenómenos sensuales es doblemente sospechoso: por ser sensual y por ser una realidad sólo efímera, sólo aparente. Morey *(Medieval Art)* caracteriza acertadamente ese afán fáustico, como "insistente búsqueda de lo concreto".

Expresión de un temor a la vida, que no sabe resolver el conflicto entre la existencia física y la nostalgia metafísica, el arte románico recurre a la forma simbólica (también al

color simbólico) para expresar su visión de la realidad sobreterrenal. "El simbolismo, que es la ciencia de emplear una figura o una imagen como signo de otra cosa, fue la gran idea de la Edad Media, sin la cual no se explica nada de aquellas épocas lejanas... La Edad Media se asignó la meta de expresar sentimientos y pensamientos con las variadas formas materiales del vidrio y de la piedra y creó un alfabeto para su uso" (Joris Karl Huysmans, *Trois églises et trois primitifs).* El símbolo es el puente entre lo visible y lo invisible. A lo que sólo existe en la imaginación le da forma plásticamente sensual. "Lo que la Biblia nos dice mediante la palabra, el icono lo anuncia mediante el color y nos lo hace presente" dice el Concilio de Constantinopla (896).

El arte románico, tal como se manifiesta en las miniaturas de los Evangeliarios, en la pintura mural y la escultura, dirigido con profunda intensidad a lo celestial, no tiene sino escaso interés por lo únicamente terrenal. Más que edificación, es revelación en el sentido que dan a este término el Antiguo y el Nuevo Testamento.[4]

La naturaleza es la madre de todas las herejías. Cuando en la descripción de los milagros o del martirio de uno de los santos se hace indispensable representar siquiera vaga-

[4] La literatura de la época, la poesía de los trovadores, parece contradecir a esta ideología. El trovador alaba la hermosura, la bondad, la distinción, la virtud, la pureza de su amada. Pero esta amada es, las más veces, una amada imaginaria, hija de la fantasía poética. Crea, como dice Giovanni Papini *(El diablo),* a "la mujer angelical, capaz de subir las almas a Dios, pero —como agrega— sólo en el mundo de la literatura". El amor que se canta es un poder celeste; su consumación es pecado mortal. La tensión producida por esta poesía en la capa social a la que se dirige surge de aquel conflicto entre la promesa celestial y el deseo humano. Al resolver este problema eliminando lo terrenalmente mundano, esta poesía se convierte en precursora del culto a la Virgen, que, a partir de los siglos XI y XII, llega a fascinar cada vez más a los creyentes. Nuestra Señora de París, cuya construcción se empezó en el siglo XII, es un himno de piedra dirigido a María Santísima.

mente el teatro de los sucesos, el dibujante se limita a una alusión. El paraíso se evoca mediante un árbol alrededor del cual se está enroscando una serpiente, entre las figuras de Adán y Eva. Una franja de agua, rodeada de rocas dentadas, es el escenario en que sucede el milagro de San Cristóbal. La lucha de David contra Goliat, en un fresco de Santa María de Tahull (actualmente en el Museo de Arte Catalán en Barcelona) se desarrolla ante un fondo de franjas de color horizontales, dentro de las cuales un pájaro insinúa el paisaje, el espacio aéreo, la atmósfera. Pensando en las innumerables representaciones del Juicio Final, casi se diría que aquel arte se orientaba mejor en el infierno que en la tierra.

El artista del románico no mira el cuerpo humano. Cuando se ve ante la necesidad ineludible de representarlo, no le importa que salga correcto o no, lo que demuestran las miniaturas de los evangeliarios otónicos y carolingios y los murales catalanes. (La estética normativa explica este hecho de la manera siguiente: "Las figuras, que evidencian los escasos conocimientos del cuerpo humano, son excesivamente flacas".)

Existía el temor de que la descripción realista del cuerpo humano pudiera seducir al hombre a la experiencia sensual.[5] La mujer es Eva, es la seducción al pecado. Esto sólo

[5] Es característico que no existiera la intención de representar el cuerpo humano corporalmente, como volumen plástico. No se figuraba un espacio tridimensional, dentro del cual él, el cuerpo, pudiera desplegarse hacia la profundidad, o bien saliendo de ella. Las figuras alineadas, planas, se destacan por medio de un contorno nítidamente trazado sobre un fondo irreal, casi siempre dorado, cuyo rasgo más importante es su condición de plano. Figuras sin espacio, sin cuerpo y, por lo tanto, también sin tiempo, que dan una idea de lo sagrado que el artista percibió en su visión. Giotto fue el primero que desde un nuevo sentimiento de vida supo dar a sus figuras plasticidad redonda y las incorporó a un espacio pictórico que ya no era sólo el plano del fondo. En el norte de Europa una generación más tarde, es el Maestro Bertram, creador del retablo del altar de Grabow (actualmente

cambió cuando Santo Tomás de Aquino (1225-1274) enseñó que Dios ve todas las cosas con alegría, porque cada una de ellas corresponde esencialmente a Su ser; que toda realidad no es sino una idea, la idea de la creación divina. Una época impregnada por esta creencia ya pudo atreverse a representar la belleza de la mujer en la figura de la Virgen.[6]

En las figuras de los tímpanos y de los portales románicos, el cuerpo humano está deformado: distanciamiento frente a la realidad: de allí cobra las energías expresivas que arrastran al creyente hacia la esfera de lo sagrado. En los capiteles de los pilares están cincelados demonios, extrañas quimeras nacidas del horror que inspira el adversario.

La Edad Media, obsesionada por la idea de la redención, ve su tarea, la de mayor importancia vital, en la comunión con Dios. La arquitectura románica tiene la ambición de convertir la casa de Dios, el lugar en que el hombre, alejado de lo terrenal, procura acercarse a Dios, en la construcción

en la *Kunsthalle* de Hamburgo) quien da, como primero, ese paso desde el plano abstracto a la plasticidad espacial, seguramente no sin conocimiento (aunque tal vez indirecto) de Giotto. La *Expulsión del paraíso* nos muestra que, a pesar de su evolución en lo estilístico, el pintor no pudo emanciparse de la concepción tradicional de la escena: de un lado los cuerpos torpemente distorsionados de los hombres pecaminosos, del otro los ángeles, vistos como seres reales y representados realísticamente. (Este cambio ideológico, reflejado en el arte, nos hace comprender la enorme importancia que el estudio de la anatomía iba a cobrar en el Renacimiento, que miraba al mundo con los ojos abiertos, ávidos de descubrimientos. Estudio que para Leonardo se convirtió en uno de los fundamentos esenciales de la creación artística.)

[6] Así surge lo que suele llamarse "naturalismo gótico": esa gracia de la Madona gótica, su delicada humanidad, su donaire, su hermosura. Y en el cuadro de la *Virgen del canciller Rollin,* de Jan van Eyck, se despliega detrás de las figuras el paisaje: río, puente, cerro, bosque, ciudad. Poesía de lo real, poesía por encima de lo real. Este realismo no es mera reproducción de las cosas. Es oración. Es un canto a la belleza del mundo. "La naturaleza es incorporada a la experiencia anímica", dice Worringer.

más suntuosa, más impresionante y, también, más alta de la comunidad (véase el capítulo VII). Pero no sabe resolver el conflicto entre la gravedad de lo material terrestre y la nostalgia de Dios que siente su alma. Para construir esos enormes templos románicos, el hombre sólo dispone de una técnica constructiva que se queda muy por debajo de su impulso anímico; que petrifica su sueño, dándole una pesadez que pone en evidencia lo limitado de los esfuerzos humanos. Los arcos de medio punto, las bóvedas en cañón, los elementos constructivos que ofrece la tradición romana, no permiten que se exprese el dinamismo de este cristianismo apasionado. Cuanto más grandioso, más elevado se concibe el templo, tanto más gruesos y pesados hay que hacer los pilares y los muros que tienen que sostener la carga. La arquitectura románica —más que cualquier otra, a excepción de la egipcia— está sujeta a la tierra. No permitía abrir vanos anchos para las ventanas, porque hubieran puesto en peligro la estabilidad de la construcción. A pesar de arduos esfuerzos, los interiores, comparados con lo que vivía en el hombre como idea y deseo, forzosamente debían producir un efecto de opresión y estrechez.

En lo exterior había más libertad. Se articulaba pictóricamente el cuerpo constructivo por medio del vuelo de los coros, por el contraste del claroscuro de una serie de ventanas rítmicamente alineadas, por medio de galerías y torres y de frontispicios sobrepuestos.

Pero, ante todo, en la escultura se revela la íntima inquietud del arte románico: los capiteles se cubrían de costras de relieves, los portales y los muros se adornaban con ornamentos plásticos y figuras. En los tímpanos de Vézelay, Autun y Moissac, el ritmo de los frisos en relieve es tan movido que casi hace olvidar la pesadez de las masas pétreas. Figuras cargadas de un vehemente dinamismo, que empuja la masa

hacia arriba, que desmaterializa lo material. Expresión plástica del alma ansiosa de la comunión con Dios.

Al cabo de siglos de esfuerzos infructuosos (por parte de clérigos pensadores, matemáticos, técnicos, arquitectos), la época siguiente logra superar aquella sujeción a la tierra por medio del estilo sagrado de la catedral gótica. Inventa la ojiva, y gracias a ella se libera del tieso estatismo de los muros románicos. El desarrollo técnico registrado por la historia del arte significa la realización de un afán metafísico. La meta suprema de la voluntad de arte gótica se alcanza con la musicalidad del espacio que se lanza hacia arriba. Es lo que vuelve ligera la piedra; lo que la alza sin dificultad a las alturas más elevadas, como si se hubiera vuelto inmaterial, como si flotara, como si hasta la tosca materia se alzara hacia el cielo, hacia lo divino. Dialéctica singular, que recurre a la fuerza de gravedad con el fin de eliminarla. Georg Dehio, eminente historiador del arte alemán (1850-1932) preguntó una vez si acaso no existía un paralelismo entre la lucha de la Iglesia contra la naturaleza humana y la lucha en la que el gótico obliga a la piedra a adoptar una forma en que aparentemente pierde su pesadez, o sea su condición natural, para dotarla de una naturaleza más viva y superior.

El arte más estático de todos los tiempos es el del Egipto antiguo. La figura sumida en quietud, el vigor estereométrico de cuerpos concebidos arquitectónicamente, "no afectados por ningún devenir", como dice Worringer, incluso se ha interpretado como "falta de sensualidad natural". Mientras que el hombre del gótico, huyendo de las cosas terrestres, buscando redención en el más allá, manifiesta la nostalgia de su alma en un vehemente impulso ascensional que refunde hasta el cuerpo humano y lo arrebata hacia arriba (piénsese en las figuras de los tímpanos de Vézelay y Autun), el arte egipcio acentúa con frenesí el más acá. Afirma la



Templo de Ramsés II. Abu Simbel

El arte más estático de todos los tiempos es el del Egipto antiguo. La figura sumida en quietud, el vigor estereométrico de cuerpos concebidos arquitectónicamente, "no afectados por ningún devenir".

existencia terrestre y procura prolongarla más allá de la muerte.

Y en realidad la vida en ese país de los faraones era casi paradisiaca. La naturaleza brinda con generosidad sus dones. Aun la geografía favorece esa tierra por la que fluye el Nilo: desiertos impracticables lo protegen contra invasiones. Durante veintisiete siglos —hasta la incursión de los asirios— Egipto jamás fue víctima de una conquista. Los dioses —dioses animales, ajenos a la naturaleza demoniaca del dios jaguar de los pueblos del México antiguo— son benévolos. El dios del sol envía sus rayos desde un cielo casi sin nubes, el dios del Nilo trae cargando, con "una periodicidad tranquilizadora", la tierra negra, el fango precioso, y al mismo tiempo las masas de agua que inundan y fertilizan el suelo. En esa tierra sin lluvia ni siquiera era necesario conjurar a una veleidosa deidad para evitar el peligro de la sequía. Egipto es en el mundo antiguo el país de la *prosperity* (aspecto que quizá justifique la comparación de Worringer, entre aquel Egipto y los Estados Unidos de Norteamérica de nuestros días). El factor negativo en medio del bienestar general es la muerte, el único poder que no se somete al sistema, que por lo demás funciona magníficamente bien. Egipto no tiene el talento del norteamericano creyente en la *prosperity* de pasar por alto este hecho penoso hasta donde sea posible: de simplemente no darse por enterado de él. (En una revista norteamericana se pudo leer hace poco: "La muerte, como la pobreza, es algo para esconderlo y olvidarlo lo más pronto posible, algo que hay que barrer...") Muy al contrario, la muerte se convierte en un complejo que domina todo el pensar y sentir. Conservar la opulencia terrestre, hacer todo porque dure después de la inevitable muerte, se vuelve obsesión, se vuelve un ansia metafísica. El culto a los muertos, sujeto a un ritual minuciosamente elaborado —piénsese en

el famoso *Libro de los muertos*— alcanza dimensiones en comparación con las cuales el culto a los dioses pasa a segundo lugar. Un modo de pensar eminentemente materialista llega a la concepción de que Ka, el espíritu, aquello que podría definirse como la esencia de la personalidad, sigue viviendo mientras el cuerpo está intacto. Así, hay que hacer lo humanamente posible por conservarlo. Al faraón se le momifica con suma habilidad y se protege a la momia contra cualquier forma de destrucción. Sobre la cripta, cuya entrada se oculta, se enciman las enormes masas pétreas: de la pirámide. El más urgente negocio del faraón, que se emprende casi en el momento de su subida al trono, es la erección de la pirámide. (Era preciso que la pirámide estuviera terminada antes de la muerte del faraón. Esto explica el extraño fenómeno de que en algunas cámaras mortuorias se encuentren decoraciones empezadas, por ejemplo: bocetos dibujados en las paredes. Muerto el faraón, el trabajo quedaba sin terminar.)

La tumba es la habitación permanente; el palacio o la casa se consideran domicilios pasajeros. Esa habitación permanente se arregla con pompa grandiosa, más grandiosa aun que la del palacio en que el faraón reside durante su vida. El impresionante camino que conduce a la entrada del sepulcro está flanqueado por esfinges. Entre ellas se encuentra —tallado en piedra—, sentado en su trono, el señor de la casa, por así decirlo.

La estatua es otro intento de eternización. En representaciones escultóricas —recordemos los famosos relieves de Sakkara— se describe la placentera vida que el difunto está gozando por segunda vez, y esta vez para siempre. "Las escenas representadas en las tumbas no acentúan los servicios mortuorios; más bien acentúan los placeres de las cosechas abundantes, de las bellezas de la naturaleza, del goce de la caza y de las fiestas y juegos" (Wilson, *La cultura egip-*

cia). La pirámide egipcia es "símbolo de la voluntad de permanecer" (Spengler, *La decadencia de Occidente).* Por su indestructibilidad es una rebelión del hombre contra la ley de la naturaleza, a la que está sometido, pero que no quiere reconocer.

Originalmente, en Egipto también se erigieron pirámide escalonadas —sin la escalera típica de las de México—, pero muy pronto se renunció a ellas. La pirámide de Sakkara, del rey Djoser (alrededor de 2950 a.C.), miembro de la tercera dinastía, tiene cinco zonas; la de Medum, del rey Snefru (quinta dinastía), tenía siete, de las que sólo se han conservado tres. Snefru mandó erigir en Dashur una segunda pirámide, con la cual estableció el tipo de la pirámide egipcia: un prisma de muros lisos que ascienden desde una planta cuadrada sin interrupción hasta la cúspide. Cheops hizo construir en esta misma forma la pirámide que lleva su nombre y que, con sus 145 m de altura, es el edificio más alto de la Tierra. Frente a ella se alza, tallada en la roca, la gigantesca esfinge.

En Egipto desapareció la pirámide escalonada porque no correspondía a la idiosincrasia de sus habitantes. La pirámide egipcia es un mausoleo y además un monumento erigido por el faraón para lucir su grandeza ante el mundo contemporáneo y ante la posteridad. Lo esencial son las cámaras mortuorias con los salones oficiales —por así decirlo— los tesoros, así como una especie de atrio para las ceremonias religiosas. La pirámide no pasa de ser una estructura sobrepuesta a esa "arquitectura de cavernas". Ante la monumentalidad de sus formas, ante el aspecto mayestático que le da sus enormes dimensiones, no nos atrevemos a hablar de decorativismo. Pero es un hecho que su función era más representativa que religiosa. Los centros religiosos eran los grande templos: el de Ptah en Menfis, los de Amón en Tebas, Luxor

y Karnak con sus bosques de columnas. Cuando Ramsés el Grande, celoso de la gloria de sus antepasados, hizo eliminar sus nombres en las pirámides de cada uno de ellos y los mandó sustituir por el suyo, esto no se consideró sacrilegio, sino un acto de propaganda faraónica, a la que tenían que servir las pirámides.

No había necesidad de erigir pirámides escalonadas; tampoco hubiera tenido sentido la construcción de escaleras: ¡inconcebible que seres humanos subieran y bajaran por una escalera encima de las cámaras mortuorias, que eran la residencia del faraón difunto y, según la creencia egipcia, todavía presente! Hubiera sido una falta de respeto ante el rey Dios, hijo de Ra, el dios del sol. Además, ¿para qué hubieran subido? En lo alto de la pirámide no se celebraban las ceremonias religiosas. Y, sobre todo: las zonas de la pirámide mexicana, incisiones en el cuerpo constructivo que producen movimiento, contradecían a la sensibilidad artística de los egipcios, para la cual la configuración cúbico-estereométrica y la unidad no articulada de planos nítidamente contorneados eran condiciones *sine qua non* del efecto monumental.

La pirámide escalonada, rechazada por Egipto debido a razones ideológicas y artísticas, es la característica forma arquitectural del México prehispánico. La otra, la pirámide egipcia, no existía allí, ni hubiera podido concebirse, pero de ninguna manera porque el desarrollo mexicano en lo técnico, lo arquitectónico y lo artístico haya sido inferior al de Egipto, cuya grandiosidad es admirada por todos —algo que a menudo se supone. No: la causa hay que verla en la concepción del mundo y la vivencia religiosa totalmente distintas que encontraron su expresión —expresión monumental— en la pirámide escalonada. Una de las pirámides de Gizeh se llamaba "Grande es Jafra (Kefrén)", nombre del faraón que

la mandó construir. La pirámide mexicana —Pirámide del Sol, Pirámide de Quetzalcóatl, El Tajín— lleva el nombre de la deidad a cuyo culto estaba dedicada.

La pirámide mexicana no es una estructura sobrepuesta a una construcción subterránea, aunque a veces —por ejemplo, en el caso del Templo de las Inscripciones de Palenque— se inhumó allí un difunto prominente. (Al fin la catedral no puede considerarse un monumento mortuorio por elevarse sobre las sepulturas de prelados y príncipes.) Es un zócalo, es la base del templo que se encontraba arriba. Hay muchos que no se dan cuenta de esto porque ya casi todos los templos están destruidos.

La concepción egipcia según la cual el hombre se eternizaba mediante la conservación de su cuerpo,[7] concepción que se refleja en el crear artístico, no puede surgir en un mundo de pensamiento mágico. No existe como problema. Para el México antiguo, como para la mayoría de los pueblos mal llamados "primitivos", la idea de la inmortalidad o, más bien, de la indestructibilidad de la fuerza vital, es una idea de importancia fundamental. Se basa en la convicción

[7] El origen de esta concepción es el mito de Osiris. Seth mató a su hermano Osiris; cortó el cuerpo en catorce partes, que luego sumergió en el Nilo. Después de grandes esfuerzos, Isis logró rescatar trece de ellas; la catorceava parte, el miembro viril, lo habían devorado tres peces. Isis embalsamó los restos y tornó a integrar el cuerpo, envolviéndolo con vendas de lino. Según el mito egipcio, ésta fue la primera momia. Horus, dios de la luna y del sol, abrió con una vara de hierro curva los labios apretados del cuerpo inerte y le insufló su aliento. Osiris resucita. En el inframundo, dotado de una báscula, en la que son pesadas las buenas y las malas acciones, él es el juez supremo, a quien incumbe decidir el destino de los difuntos. Conmovidos por los insistentes ruegos de Isis, los dioses permiten a Osiris que todos los años regrese por determinado tiempo a ella, simbólica representante de la tierra. Así, en primavera, vuelve a nacer la vegetación, vuelve a desbordarse el Nilo, vuelve a fecundarse la tierra.

Seth, el malo, es símbolo del desierto, de la sequía, de la destrucción por el huracán y el quemante ardor del sol.

de que todo lo que es se transforma eternamente. La fuerza vital adopta otras apariencias, pero no puede desaparecer. Por esta razón la calavera no tiene para el hombre del México prehispánico nada de angustioso ni horripilante. Era "un signo, lleno de promesas, de la resurrección", según lo expreso en mi libro *La calavera* (México, FCE, 1983).

Según la concepción mexicana, la conservación del cuerpo carece de sentido. Los pueblos del México prehispánico —abstracción hecha de pocas excepciones, como los zapotecas y los mixtecas— incineraban sus muertos, teniendo la certeza de que éstos continuaban su existencia terrenal en el inframundo, en Tlalocan o, traspuestos entre las estrellas, en el séquito del dios del sol. Hasta se incineraba el perro destinado a ayudar al difunto a atravesar los nueve caudalosos ríos que rodeaban al inframundo. Se abastecía a éste de comidas y bebidas, se colocaban a su lado sus armas y los otros objetos de su propiedad, para que su estándar vital quedara asegurado en el nuevo mundo que lo esperaba.

La vida en la tierra, que precede a la existencia sin fin que la imaginación mágica promete al mexicano, es la vida en la incertidumbre, en que la catástrofe se espera a cualquier hora, en cualquier día. Es lucha sin cesar del hombre contra el demoniaco ser de la naturaleza o de las deidades que la encarnan. Deidades que crean destruyendo, como lo demuestra plásticamente Coatlicue. Un sentimiento de la vida arraigado en el dualismo.

La pirámide escalonada, la expresión más monumental de tal concepción, refleja ese dualismo en su contraste entre el impulso ascensional inherente a su forma y su expansión horizontal, contraria a su naturaleza. Ninguna de las tendencias, ni la que aspira a la altura, ni la que tiende a lo ancho —limitada por el estrechamiento de la pirámide— puede

desplegarse libremente; siempre la contrarresta el otro impulso, no menos poderoso. La gigantesca Pirámide del Sol de Teotihuacán da la impresión, pese a su altura de aproximadamente 63 m, de una masa de sentido horizontal, tendida, ancha, en medio del paisaje. En el Tajín, cuyas series de nichos evocan la equilibrada simetría de las construcciones del Renacimiento italiano, la escalera no interrumpida por ningún rellano se lanza violentamente hacia arriba, cortando el ritmo horizontal. En la contraposición de las masas que nace de esta manera, en el movimiento creado por el alternar de luz y sombra, se manifiesta la vitalidad que también nos habla desde los jaguares y serpientes de piedra que pueblan esa ciudad de las pirámides.

La pirámide escalonada no es para el México antiguo una de las formas arquitectónicas posibles a la que en caso dado se hubiera podido renunciar. Es esencial. Esencial es asimismo su carácter simbólico. Con sus zonas, correspondientes en la mayoría de los casos hasta por su número a la estructura zonal de los cielos mexicanos, representa al cielo, que, por así decirlo, ha sido bajado a la tierra. Ella, la pirámide escalonada, es también la imagen del universo. Asciende desde el inframundo, y el suelo sobre el cual se aboveda es la superficie de la tierra, el tercero de los mundos.

Orientada, como el universo, según los cuatro puntos cardinales, se alza por encima de una planta de regularidad geométrica: cuadrada, rectangular o, en las pirámides de Quetzalcóatl, circular. El llamado montículo J de Monte Albán es una pirámide cuya planta tiene forma de polígono irregular, que por su lado posterior termina en ángulo. Esta pirámide, de la primera época de Monte Albán, anterior a la llegada de los zapotecas, es una excepción, lo que demuestra que aquella regularidad, normal, de la planta correspondía a una necesidad no técnica, sino metafísica.



Pirámide de Kukulcan
Chichén Itzá. Yucatán

La pirámide escalonada no es para el México antiguo una de las formas arquitectónicas posibles a las que en caso dado se hubiera podido renunciar. Es esencial.

También la escalera es más que una mera vía de comunicación, lo que igualmente se puede afirmar con respecto a la del barroco: constituye un elemento decorativo y representativo, en que esta época demostraba su fuerza e ímpetu arquitectónicos. Pero para el mundo del pensamiento mágico la escalera es el puente que une al mundo divino con el de los seres humanos. Por este puente bajan las deidades del cielo a la tierra y suben a la tierra las del inframundo.[8] Los aztecas, acostumbrados a erigir sobre sus pirámides dos templos, construían, para dos deidades diferentes, dos escaleras paralelas, una junto a la otra, una para cada una de ellas (Tenayuca, Teopanzolco). El solemne ascender del sacerdote hacia el santuario se consideraba un ascenso al cielo, adonde él, representante de la divinidad, va para explorar la voluntad de los seres celestes y para lograr su benevolencia para con la comunidad. Incluso el número de los escalones está relacionado con la concepción del universo. El total de los peldaños de la Pirámide de Kukulcán (El Castillo) de Chichén Itzá es 364: número de los días del año solar; la plataforma superior es considerada el número 365. Las dos escaleras de la Pirámide del Sol en Teotihuacán tienen juntas igualmente 364 peldaños. En el Templo Mayor de Tenochtitlan eran 360. Los constructores habían pasado por alto "los cinco días inútiles" que de todos modos no contaban. En Copan, en la Escalera de los Jeroglíficos (de diez metros de ancho), los peldaños son el lugar donde se puso la inscripción, la más larga del Maya Clásico, que hasta ahora no se ha podido descifrar. Los tableros están decorados con

[8] En Cuauhtitlán, en la fiesta del dios del fuego, celebrada cada cuatro años, dos sumos sacerdotes, vestidos con la piel de dos sacrificados, bajaban a paso lento por la escalera de la pirámide. "El pueblo, agolpado al pie del templo, repitió en voz alta: 'He aquí a nuestros dioses que se acercan...'" (Clavijero, *Historia antigua de México.)*



Cuauhxicalli en forma de jaguar,
Museo Nacional de Antropología e Historia

La piedra de los sacrificios y el vaso de corazones son creaciones monumentales, que brindaban ricas posibilidades a la imaginación artística.

imágenes pintadas o esculpidas en relieve con las que se ensalza la condición divina de los dioses, y la escalera está flanqueada de símbolos religiosos. Y símbolos religiosos hay en todas las escaleras: en el Tajín la greca escalonada, en Uaxactún el mascarón, en Copan la efigie del dios del maíz. En la mayoría de los casos son cabezas serpentinas con las fauces abiertas. Estos símbolos están dispuestos simétricamente con respecto al eje central de la pirámide que es la escalera y, en secuencia rítmica, una posibilidad más de crear ritmo, que en el arte antiguo de México es un elemento esencial para expresar lo sagrado.

En vista de la obligación del hombre de alimentar a los dioses con su sangre y su corazón era natural que el sacrificio fuera el ritual más importante. La piedra de los sacrificios y el vaso de corazones son creaciones monumentales, que brindaban ricas posibilidades a la imaginación artística. Gracias a las escenas esculpidas en sus paredes —y sólo gracias a ellas— en torno a las concepciones metafísicas que conferían al sacrificio el carácter de lo sagrado, podían cumplir la finalidad a la que estaban destinados. La llamada Piedra de Tízoc (en el Museo Nacional de Antropología, de 2.65 m de diámetro y 84 cm de alto), creada para la inauguración del Templo Mayor de Tenochtitlan, lleva en su lado superior el rostro del dios solar, a quien se están ofreciendo sacrificios. El friso que cubre la superficie lateral, de forma circular, se compone de quince grupos de figuras casi idénticas; éstas representan a un guerrero azteca que tiene cogido a un prisionero de un mechón de su pelo. Son alusiones a los triunfos de Tízoc. Están agregados los jeroglíficos de los lugares respectivos. Pero esas alusiones a los sucesos históricos son sobre todo manifestaciones de adoración al dios tribal, a quien los guerreros Águilas y Jaguares debían la fuerza de sojuzgar a todos esos adversarios. El sentido oculto, religioso, era:

se hicieron prisioneros; a Huitzilopochtli no le faltará su alimento preferido: el corazón y la sangre del prisionero. El Calendario Azteca, originalmente destinado a ser piedra de sacrificios, pero que no pudo usarse como tal porque en el transporte se había dañado ligeramente en el lado izquierdo superior, es una representación del universo, cuyo sostenimiento por medio de sacrificios es tarea del hombre.

Al vaso que contenía el manjar de los dioses y desde el cual éste les era suministrado le daban los artistas la grandiosidad que correspondía a su destino. Crearon el tipo del *océlotl-cuauhxicalli,* el vaso de corazones en forma de tigre. (Uno de ellos se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, otro en Londres, en el British Museum.) El demoniaco animal, encarnación de Tezcatlipoca, que ataca y desgarra al hombre, es, por así decirlo, el vigilante que, rechinando los dientes, amenaza a cualquiera que se atreva a acercarse. En su lomo, ahuecado en la piedra, lleva el vaso sagrado que recibe los corazones. (En mi libro *Arte antiguo de México,* mostré cómo la cultura teotihuacana y la *azteca* emprenden la misma tarea con diferente enfoque artístico. El libro trae reproducciones de ambas esculturas.)

En un mundo en que la gente sólo en domingo se acuerda de su fe y que el resto de la semana, entregada a sus negocios, vive propiamente sin Dios, será difícil comprender que los *aztecas,* los toltecas, teotihuacanos, zapotecas y mayas no hayan tenido una sección religiosa de su arte al lado de sus otras formas de creación artística. Entre ellos el adorno de la casa era el hogar, es decir, la estatua del dios del fuego con la vasija destinada a las ofrendas. Las armas de los guerreros estaban decoradas con los atributos de las deidades, sus uniformes les daban aspecto de águilas y jaguares, animales simbólicos de los dioses de la guerra, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Había una deidad de los convites. Cuando

los grandes señores organizaban una fiesta, mandaban traer del templo la imagen de este dios y lo colocaban en el lugar de la reunión, "creyendo que se exponían a una desgracia si dejaban de hacerlo". No sólo el vaso ceremonial, también la vasija que se usaba todos los días y el vaso en que se bebía llevaban un símbolo religioso. La greca escalonada, ese signo sagrado, se llamaba entre los aztecas "voluta de las jicaras", porque los alfareros rara vez omitían ponerla en su mercancía.

La historia del arte enseña que en las épocas en que predomina el interés mundano, por ejemplo, en la de los filósofos griegos o en aquella Italia del siglo xv de la que ya hemos hablado, el arte religioso adopta el estilo desarrollado por el arte profano. (Con ello no se quiere afirmar —dogmáticamente— que en las épocas profanas no sea posible crear obras de profunda inspiración religiosa. Hay pocos ejemplos, pero los hay. Estoy pensando en Holbein, que recurrió a la gran objetividad de su arte retratista para pintar una obra monumental del arte religioso: el *Cristo muerto.)* Por otra parte es un hecho que en tiempos en que la vivencia de lo divino es el factor que determina toda la existencia del hombre, el estilo sagrado impregna también al estilo profano. Tales épocas eran la románica y la gótica. Todavía el barroco tuvo la fuerza de crear un estilo sagrado, que se impone asimismo a las obras no sagradas. La Revolución francesa, en la Edad de la Ilustración, funda un "templo de la razón" en el que una comparsa de la ópera, *mademoiselle* Aubry, es presentada como "diosa de la razón". La iglesia empezada a construir en 1807 por Pierre Vignon, la Madeleine, es noble reproducción de un templo de la antigüedad clásica, es el neoclasicismo, estilo artístico de aquel tiempo.

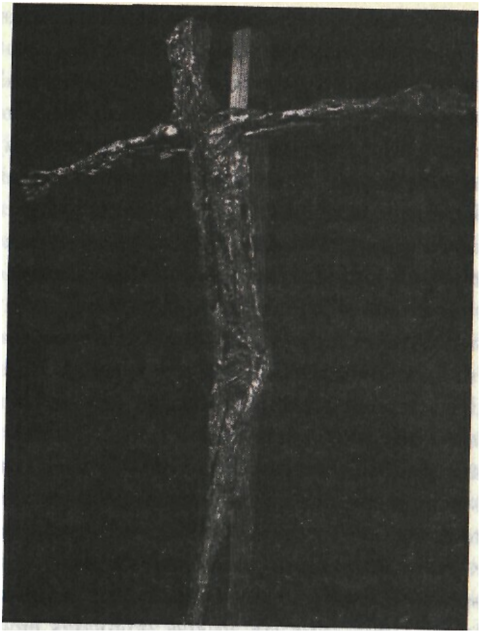
La tendencia actual de adoptar en la construcción de las iglesias la expresión plástica de los edificios profanos se

debe en gran parte al deseo de asegurar a la arquitectura eclesiástica y al arte eclesiástico en general el vigor que le confiere la coincidencia con el arte de la época. Pero el factor decisivo es el hecho de que la técnica constructiva moderna fue desarrollada y aplicada en gran medida precisamente en la construcción de los edificios que sirven a la expansión económica de nuestro siglo xx: plantas industriales, rascacielos, aeropuertos, etcétera. El cemento armado no sólo hizo nacer un nuevo lenguaje de formas, sino que dio origen a nuevos procedimientos de trabajo, para los cuales la industria de la construcción tiene las instalaciones necesarias y que, además, resultan más económicos y ahorran tiempo. A raíz de esto surgieron para la nueva arquitectura eclesiástica toda una serie de problemas, con los que están batallando varios arquitectos de muchos países. Mencionemos a Le Corbusier (Francia), a Dominikus y Gottfried Böhm y Otto Bartning (Alemania), a Hermann Baaur (Suiza), a los mexicanos Ricardo de Robina, Enrique De la Mora y Palomar, José Villagrán García y al español Félix Candela, que trabajó largos años en México. Naturalmente no puede tratarse de un traslado mecánico, directo, de formas usadas en construcciones profanas, como aeropuertos, fábricas o palacios de los deportes. Una iglesia sin el carácter de lo sagrado no es iglesia. Tampoco es suficiente que se procure ocultar el origen profano de la arquitectura colocando en la fachada una cruz o poniendo vitrales o un via crucis. La revista *L'Art Sacre* (55, núms. 1-2), editada por aquel grupo de clérigos franceses que con la mayor seriedad lucha por una renovación del arte religioso, dice: "La forma ojival no tiene el privilegio de expresar el ímpetu del corazón; una forma convexa puede coronar un edificio no menos felizmente. No hay principios arquitectónicos absolutos".

Mientras la construcción profana actual se va tipificando

cada vez más, precisamente porque los requisitos que se le piden —economía y una organización que permita ahorrar tiempo— son, en lo esencial, siempre más o menos los mismos y dejan poco margen a un individualismo arquitectónico, la nueva arquitectura eclesiástica muestra una sorprendente variedad. En busca de un "estilo", cada arquitecto ofrece otra solución, una solución muy suya. Hasta se tiene la impresión de que la posibilidad de escapar una vez del dictado apodíctico del racionalismo económico y de dejar jugar libremente la imaginación artística es un poderoso impulso a la creación. No sólo se hacen esfuerzos por darle un carácter particular al cuerpo constructivo —intentos de tipo muy problemático dirigidos a este fin ya se hicieron esporádicamente a principios del presente siglo—; más significativo es que la fantasía artística se apodere de lo esencial: de la planta. Se ha experimentado con una gran variedad de formas: hay plantas circulares (círculos concéntricos con el altar como centro), ovaladas, trapezoides, triangulares, etcétera. El problema es cómo hacer destacar el *sanctuarium*, de acuerdo con las necesidades de la liturgia, del lugar destinado a la comunidad y al mismo tiempo que el espacio que éste ocupe dentro del recinto permita a cada uno de los fieles participar en la eucaristía.

En Nôtre Dame de Toute Gráce, en Assy, iglesia de modestas dimensiones en los Alpes franceses, que se distingue de las construcciones de la región tan sólo por su sencillez y por las buenas proporciones en sus formas, el padre Couturier invitó a colaborar en la decoración del templo a varios artistas que por su talento creador son conocidos y reconocidos en nuestros días como representantes del arte moderno: Rouault, Bonnard, Matisse, Chagall, Braque, Léger, Dufy, Bazaine, Lipschitz, Germaine Richier y algunos más. Couturier había sido pintor hasta 1925, año en que entró en la



Plateau d'Assy

Cristo de Germaine Richier en Nôtre Dame de Toute Grâce.

orden dominica. Lo que vivía en él como deseo e ilusión era que el espíritu de los artistas más vitales del momento insuflara al arte religioso una nueva vitalidad. Pasó por alto a los "especialistas" de esta rama del arte. "De ellos ya no esperamos nada para la renovación del arte cristiano", dijo.

En el ya mencionado número de *L'Art Sacre*, el padre Couturier formula su punto de vista de la manera siguiente: "El estilo de Picasso o de Matisse, de Braque, de Rouault o de Léger no es un estilo modesto; es un estilo de grandes hombres.. . La vida es sólo una. En un mundo en que el sentido de la vida ya no es religioso, el arte vivo no sabrá serlo. Así, el que se mantiene apartado de la gran corriente (vuelta profana) del arte contemporáneo siempre arriesga mutilar su vitalidad y aislar artificialmente su propio talento; éste se agotará pronto... Es una grave imprudencia de todos nuestros amigos mantenerse aislados al margen de la gran corriente del arte contemporáneo, de sus búsquedas y confrontaciones, de sus logros y de sus permanentes dudas..."

Después del experimento audaz de Assy, magistralmente logrado, toda una serie de artistas originales empiezan a colaborar en construcciones eclesiásticas: de Léger son los vitrales en Audincourt; de Bazaine, los mosaicos en la fachada de la misma iglesia de Audincourt; de Manessier, los vitrales en Les Bréseux y en la iglesia de Todos los Santos en Basilea; de Jacques Villon, los vitrales en la catedral de Metz; de Meistermann, los vitrales de San Kilian en Wurzburgo; en México, de Mathias Goeritz, *La mano de Dios* y los vitrales en San Lorenzo, iglesia restaurada por Ricardo de Robina; de Herbert Hofmann-Ysenbourg, las esculturas de Cristo y de los apóstoles en la fachada de la Purísima en Monterrey y un Cristo en la Capilla del Altillo en la ciudad de México, ambas iglesias construidas por Enrique De la Mora y Palomar.

El padre Couturier, al hablar de la necesidad de recurrir al estilo de "grandes hombres", es decir, al individualismo de la personalidad creadora, demuestra que tuvo una clara visión de la situación artística de nuestros días. Es cierto que en nuestro siglo xx existe el deseo de volver a un arte colectivo, pero, hasta ahora, este deseo no se ha cumplido; tampoco en el arte religioso. Todo lo contrario. Para el pobre hombre de nuestros días, mecanizado, organizado, esclavizado por normas rígidas, significa un verdadero milagro poder vivir en el arte una producción no mecanizada, una libertad en lo espiritual y una liberación por lo espiritual. Y lo que fascina en el arte contemporáneo —Picasso, Braque, Klee— es precisamente el carácter individual de su crear.

Es natural que los esfuerzos por lograr una renovación del arte religioso llamando a artistas creadores de obras caracterizadas por su fuerte individualidad debieran provocar violentos debates. Sobra hablar de la oposición de las personas incapaces de abandonar las convenciones, sacrosantas para ellas. Llama la atención que las discusiones muy rara vez giren en torno a cuestiones religiosas o litúrgicas. La eliminación del Cristo de Germaine Richier de la iglesia de Assy fue un caso extremo, una excepción. En cambio, se disputa apasionadamente tanto sobre el valor artístico de la obra como sobre el prestigio del artista. También en esto se revela una actitud típicamente contemporánea. Al individualismo del creador se contrapone otro individualismo: el del contemplador, que tiene su propio juicio artístico, su criterio muy personal; que mira a la obra de arte en la iglesia como si se exhibiera en una exposición y que cree que, como en una exposición, debe aprobar o rechazarla. En su campo visual se agolpan asociaciones que no tienen nada que ver con una obra que aspira a ser símbolo religioso de una comunidad; que no parten propiamente de la obra, sino del lugar que el

artista que la realizó ocupa en el panorama actual de la creación artística. Ante los mosaicos de Fernand Léger en la fachada de la iglesia de Assy se recuerda que Léger es el pintor que, valiéndose de las "formas de la civilización mecánica", logra dotar a sus obras de intensa vitalidad. (No es nada remoto que precisamente en vista de esta fascinación de Léger por las fuerzas que contribuyen de manera decisiva a modelar la imagen de nuestro tiempo, el padre Couturier le haya encargado interpretar para los que viven en medio de esa civilización mecánica "Los atributos místicos de la Virgen".) Ante el San Gregorio, la Santa Cecilia y el David de Bazaine, también en Assy, el "espectador" sitúa a este artista entre los pintores que, apartándose de la representación figurativo-ilustradora, recurren exclusivamente a los valores simbólicos del color y de la forma para expresar sus vivencias íntimas y, sobre todo, las vivencias religiosas. Así se ve que en muchos casos son reflexiones de orden estético en las que se basa el criterio del "público".

Una ruptura con la tradición. No la primera en la historia del arte. Cuando Giotto y Duccio di Buoninsegna abandonaron el estilo ceremonial de los mosaicos bizantinos; cuando Duccio, en su *Maestá,* pintó a una Virgen que, lejos de la rigidez y el esquematismo de las Madonas bizantinas, expresa en su rostro profunda devoción y una ternura muy humana; cuando Giotto, en la *Anunciación a Santa Ana,* representó a la madre de la Virgen en un cuarto de su modesta casa y, en la entrada, a la sirvienta ocupada en hilar, la ruptura con la tradición fue mucho más audaz y más importante que aquella que se manifestó en los vitrales y mosaicos de Léger. Giotto, renunciando al fondo de oro de los mosaicos bizantinos, plasmó lo divino descendiendo al mundo terrenal. Las figuras sagradas que el arte bizantino presenta solemnes, en hierática majestad, se han vuelto humildes campesinos tos-

canos. Probablemente esta nueva concepción de lo religioso se consideraba en aquel entonces profanación. En nuestros días, en que un trivial eclecticismo académico amenaza al arte religioso en su esencia, se impugna su renovación con argumentos estéticos, en nombre de una tradición en decadencia. Es cierto que en los tiempos de Giotto la tradición bizantina se había vuelto no decadente, aunque sí artísticamente convencional. Pero en esa época no hacía falta un padre Couturier para advertir a los artistas que "no se mantuvieran lejos de la gran corriente del arte contemporáneo, de sus búsquedas y dudas..."

El arte sacro, siendo reflejo de la vivencia religiosa, al mismo tiempo la estimula. El factor decisivo para que pueda surgir es —si se me permite expresarme de esta manera— el temperamento religioso, distinto no sólo en los diferentes credos, sino asimismo en las diferentes culturas y épocas. De esto nos convencemos al comparar la mesura épica de Giotto con el vigor dramático de Miguel Ángel; el templado clasicismo de Rafael con el *pathos* conmovedor de Grünewald; el misticismo sublime del Greco con la fantasía de cuento de hadas de Murillo. Bizancio, Ravena, el románico catalán acentúan la majestad del "Rey de los Reyes", sentado en su trono, que es el globo terrestre. Los siglos XII y XIII concentran sus ansias metafísicas en la misericordiosa figura de la Virgen con el Niño, y a tal grado que, según dice un historiador, "hay periodos en que la adoración de la Virgen relega al segundo lugar a su hijo". En los primeros tiempos del gótico predomina la figura de la Madona con el Niño, la dicha de la madre. Sólo al final del gótico, época de los temores apocalípticos, hay una marcada preferencia por la tragedia de la madre, la Piedad, la representación de la Virgen de las Angustias.

En el México prehispánico las particularidades estilísti-

cas nacen de la diferencia entre sus temperamentos religiosos. Compárese el estilo de la extrema espiritualización de la Chalchiuhtlicue teotihuacana con el éxtasis religioso que se expresa en la Coatlicue azteca; el depurado "clasicismo" de la máscara teotihuacana con la vigorosa sensualidad de las serpientes aztecas; la disciplina arquitectónica de la urna zapoteca con la caprichosa agitación que convierte los relieves de las estelas mayas en una jungla de formas.

CRONOLOGÍA

1886 Nace Paul Westheim en Eschwege, Alemania, el 7 de agosto, en el seno de una familia judía.
1906 Se traslada a Berlín a estudiar historia del arte en la Universidad Friedrich-Wilhelm.
1919 Escribe una monografía crítica acerca del escultor expresionista alemán Wilhelm Lehmbruck.
1920 Publica en Alemania una famosa monografía sobre el pintor expresionista austríaco Oskar Kokoschka.
1921 Dirige la colección *Orbis Pictus.*
1922 Aparece su estudio *El grabado en madera.*
1924 Publica *Clasicismo en Francia.*
1931 Escribe *Héroes y aventureros.*
1940 El ejército alemán entra en París y Westheim es llevado a un campo de concentración en Argelès-sur-Mer.
1941 Logra salir del campo de concentración y se embarca a México.
1945 Ya instalado en México, publica *El pensamiento artístico moderno.*
1948 Publica *Conversaciones sobre arte.*
1950 Inicia una serie de estudios sobre el arte prehispánico mexicano con el libro *Arte antiguo de México.*
1956 Publica *La escultura del México antiguo.*
1957 Aparece *La calavera,* libro originalmente publicado en alemán, que analiza desde el punto de vista de las artes plásticas la actitud del mexicano ante la muerte. También publica *Ideas fundamentales del arte prehispánico.*

1959 Se casa con Mariana Frenk.
1962 Con el libro *La cerámica del México antiguo,* continúa sus estudios sobre el arte prehispánico.
1963 Muere el 21 de diciembre en Berlín, mientras asistía a un congreso.
1973 Se edita postumamente su libro *Mundo y vida de grandes artistas.*
1997 Se publica su estudio inédito *Pensamiento artístico y creación, ayer y hoy*.
2000 Se rescata y publica su análisis *Obras maestras del México antiguo.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN EL FCE*

Brading, David A., *Mito y profecía en la historia de México,* México, 2004 (Historia).

Broda, Johanna, y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México,* México, 2001 (Biblioteca Mexicana).

Cruz, Martín de la, y Juan Badiano, *Códice de la Cruz Badiano,* México, 1991 (Antropología).

Eder, Rita (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas,* México, 2001 (Biblioteca Mexicana).

Krickeberg, Walter, *Las antiguas culturas mexicanas,* México, 1961 (Antropología).

León-Portilla, Miguel, *Literaturas indígenas de México,* México, 1992 (Antropología).

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas,* México, 1986 (Arte Universal).

Vogt, Evon Zartman, *Ofrendas para los dioses: análisis simbólico de rituales zinacantecos,* México, 1979 (Antropología).

Warman, Arturo, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio,* México, 2003 (Historia).

Westheim, Paul, *El grabado en madera,* México, 1954 (Breviarios, 95).

* Sugerencias del editor.

Arte, religión y sociedad se terminó de imprimir y encuadernar en septiembre de 2006 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. En su composición, parada en el Departamento de Integración Digital del FCE, se usaron tipos Bodoni Book de 10:12 y 8:9 puntos. La edición consta de 4 000 ejemplares.

Arte, religión y sociedad es un opúsculo poco conocido de Paul Westheim (Eschwege, 1886-Berlín 1963), impulsor del expresionismo alemán como editor de *Das Kunstblatt* hasta 1933, año en que tiene que salir de su país por la persecución nazi. A partir de 1941, vivió en México hasta pocos días antes de su muerte, en Berlín, donde se encontraba de viaje. Ésta es la reunión de ocho acercamientos al tema de la relación entre el arte sacro y el arte profano; entre la religión, el ritual y la estética. De manera clara y con ejemplos abundantes, Westheim explora cómo a lo largo de la historia ha cambiado la significación de la obra de arte, de ser una representación de la divinidad, o aun ella misma, a transformarse en pieza de museo, destinada a la valoración de sus méritos artísticos.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

BIBLIOTECA

DE BOLSILLO

9 789681 678098